This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Это цифровая коиия книги, хранящейся для иотомков на библиотечных иолках, ирежде чем ее отсканировали сотрудники комиании Google в рамках ироекта, цель которого - сделать книги со всего мира достуиными через Интернет.

Прошло достаточно много времени для того, чтобы срок действия авторских ирав на эту книгу истек, и она иерешла в свободный достуи. Книга иереходит в свободный достуи, если на нее не были иоданы авторские ирава или срок действия авторских ирав истек. Переход книги в свободный достуи в разных странах осуществляется ио-разному. Книги, иерешедшие в свободный достуи, это наш ключ к ирошлому, к богатствам истории и культуры, а также к знаниям, которые часто трудно найти.

В этом файле сохранятся все иометки, иримечания и другие заииси, существующие в оригинальном издании, как наиоминание о том долгом иути, который книга ирошла от издателя до библиотеки и в конечном итоге до Вас.

Правила использовапия

Комиания Google гордится тем, что сотрудничает с библиотеками, чтобы иеревести книги, иерешедшие в свободный достуи, в цифровой формат и сделать их широкодостуиными. Книги, иерешедшие в свободный достуи, иринадлежат обществу, а мы лишь хранители этого достояния. Тем не менее, эти книги достаточно дорого стоят, иоэтому, чтобы и в дальнейшем иредоставлять этот ресурс, мы иредириняли некоторые действия, иредотвращающие коммерческое исиользование книг, в том числе установив технические ограничения на автоматические заиросы.

Мы также иросим Вас о следующем.

- Не исиользуйте файлы в коммерческих целях.
  Мы разработали ирограмму Поиск книг Google для всех иользователей, иоэтому исиользуйте эти файлы только в личных, некоммерческих целях.

- Не отиравляйте автоматические заиросы.
  Не отиравляйте в систему Google автоматические заиросы любого вида. Если Вы занимаетесь изучением систем машинного иеревода, оитического расиознавания символов или других областей, где достуи к большому количеству текста может оказаться иолезным, свяжитесь с нами. Для этих целей мы рекомендуем исиользовать материалы, иерешедшие в свободный достуи.

- Не удаляйте атрибуты Google.
  В каждом файле есть "водяной знак" Google. Он иозволяет иользователям узнать об этом ироекте и иомогает им найти доиолнительные материалы ири иомощи ирограммы Поиск книг Google. Не удаляйте его.

- Делайте это законно.
  Независимо от того, что Вы исиользуйте, не забудьте ироверить законность своих действий, за которые Вы несете иолную ответственность. Не думайте, что если книга иерешла в свободный достуи в США, то ее на этом основании могут исиользовать читатели из других стран. Условия для иерехода книги в свободный достуи в разных странах различны, иоэтому нет единых иравил, иозволяющих оиределить, можно ли в оиределенном случае исиользовать оиределенную книгу. Не думайте, что если книга иоявилась в Поиске книг Google, то ее можно исиользовать как угодно и где угодно. Наказание за нарушение авторских ирав может быть очень серьезным.

О программе Поиск кпиг Google

Миссия Google состоит в том, чтобы организовать мировую информацию и сделать ее всесторонне достуиной и иолезной. Программа Поиск книг Google иомогает иользователям найти книги со всего мира, а авторам и издателям - новых читателей. Полнотекстовый иоиск ио этой книге можно выиолнить на странице `http://books.google.com/`

23222.72

Harvard College Library

FROM THE FUND OF

CHARLES MINOT

(Class of 1828)

19396

РУССКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА.

РУССКАЯ
НАРОДНАЯ МУЗЫКА

ВЕЛИКОРУССКАЯ И МАЛОРУССКАЯ

ВЪ ЕЯ ОТРОЕНІИ

МЕЛОДИЧЕСКОМЪ И РИТМИЧЕСКОМЪ

И

ОТЛИЧІЯ ЕЯ
ОТЪ ОСНОВЪ

СОВРЕМЕННОЙ ГАРМОНИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ.

Изслѣдованіе

П. П. СОКАЛЬСКАГО.

ХАРЬКОВЪ.
ТИПОГРАФІЯ АДОЛЬФА ДАРРЕ, РЫБНАЯ УЛИЦА, № 28.
1888.

27222.72

JUN 1902

Minot fund.

Дозволено Цензурою. С.-Петербургъ, 12 Сентября 1888 года.

Сочиненіе Л. Л. Сокальскаго „Русская народная музыка", появляющееся въ свѣтъ въ послѣдніе мѣсяцы 1888 года, было окончено 28 февраля 1886 года, какъ и обозначено на послѣдней страницѣ рукою автора. На это я желаю прежде всего обратить вниманіе читателя.

Въ этомъ сочиненіи заключены итоги многолѣтнихъ изысканій въ области музыки одного изъ русскихъ общественныхъ дѣятелей 60-хъ и 70-хъ годовъ, посвящавшаго любимому искусству всѣ досуги своей жизни съ юношескихъ лѣтъ.

Въ этихъ „итогахъ" Л. Л. Сокальскій стремился уловить и установить основные законы строенія русской народной музыки, совершенно отличнаго отъ строенія новой музыки культурныхъ классовъ, и возбудить къ изученію законовъ этого строенія интересъ въ средѣ музыкально-образованнаго общества.

Особенности этого строенія, въ которыхъ обнаруживается родство напѣвовъ русскаго народа съ напѣвами народовъ восточныхъ, составляютъ, въ ихъ совокупности, самостоятельное направленіе, особый стиль искусства, намѣченный наивнымъ творчествомъ народа.

Слѣды этого самобытнаго творчества, завершившаго, повидимому, полный циклъ своего развитія, и до нашихъ дней сохраняются въ устномъ преданіи народа, хотя въ послѣднее только время—благодаря сборникамъ знатоковъ дѣла—созрѣло сознаніе, что въ исчезающихъ подъ напоромъ неумолимаго времени сокровищахъ языка и музыки, полныхъ чарующей свѣжести, своеобразной новизны, и — порою—невыразимой прелести, заключается неисчерпаемый родникъ для музыкальныхъ вдохновеній.

Авторъ сочиненія съ особенною энергіею настаиваетъ на томъ, что „богатый фондъ народнаго музыкально-поэтическаго творчества долженъ быть принятъ русскими образованными классами преемственно, какъ наслѣдіе отъ

народа въ этой области, и усвоенъ ими для дальнѣйшаго развитія музыкальнаго искусства въ національномъ направленіи". —Авторъ полагаетъ, что при такомъ только условіи „культура русскаго народа, и родственныхъ съ нимъ славянскихъ племенъ, достигнетъ желаемой полноты, оригинальности и блеска и станетъ равно обаятельной и для Азіи, элементы которой вошли и въ русское народное творчество".

Въ виду этой цѣли, авторъ возлагаетъ особенныя надежды на введеніе въ преподаваніе теоріи музыки особаго отдѣла о русской музыкѣ, такъ какъ этимъ путемъ могло бы установиться—въ недалекомъ будущемъ—совершенно правильное отношеніе къ народной музыкѣ. „Русская народная музыка—по мысли автора—представляетъ собою своеобразный и самостоятельный міръ съ безчисленными особенностями музыкальными и стихотворными". Поэтому необходимо, по его мнѣнію, чтобы „въ русскихъ консерваторіяхъ и музыкальныхъ училищахъ, на ряду съ ученіями о гармоніи и контрапунктѣ, устроены были и особыя каѳедры русской народной музыки. Это не только возбудило бы живой интересъ музыкантовъ къ этому особому музыкальному стилю, продукту народнаго русскаго генія въ областяхъ языка, мелодіи и ритма, но и подготовило бы лицъ для осмысленнаго, систематическаго и точнаго собиранія и записыванія памятниковъ русской народной музыки, еще не исчезнувшихъ изъ устнаго оборота массы".

Послѣднее необходимо столько же въ интересахъ науки, сколько и по требованіямъ русской исторической жизни.

Одно только методически-предпринятое собираніе и записываніе памятниковъ народнаго творчества можетъ доставить истинно-цѣнный матеріалъ для той музыкально-исторической науки, которую авторъ называетъ „сравнительною музыкальною этнографіею", вводя ее въ связь съ возникающими въ послѣднее время науками сравнительной археологіи и психологіи народовъ.

Въ то же время, изученію и разработкѣ памятниковъ русскаго народнаго творчества авторъ придаетъ высокій общественный интересъ. „Русская пѣсня (въ ея видовыхъ отличіяхъ на сѣверѣ, югѣ и западѣ)", говоритъ авторъ, „могущественно помогла бы объединенію и ассимиляціи разнородныхъ элементовъ нашего государства въ одной

общей самостоятельной культурѣ, въ которой произведенія творчества имѣли бы національный характеръ".

Посвятивъ изученію и самостоятельной разработкѣ этихъ памятниковъ лучшія минуты своей жизни, авторъ сознавалъ впрочемъ, что предметъ, послужившій темою для этого сочиненія, „такъ обширенъ, новъ и мало разработанъ, что— при современномъ положеніи дѣла—онъ могъ остановиться съ подробностями только на главныхъ чертахъ русской народной музыки, другихъ коснуться только эскизно",—и высказывалъ надежду, что „будущіе изслѣдователи этой невоздѣланной почвы предпріймутъ разработку дальнѣйшаго".

Въ увѣренности однако, что предпринятый имъ трудъ исполненъ добросовѣстно, авторъ—не безъ нѣкоторой гордости—считалъ себя въ правѣ сказать: „смѣемъ думать, что настоящій нашъ трудъ значительно облегчитъ планъ и направленіе будущихъ изслѣдователей".

Первая мысль о трудѣ, который, съ его изданіемъ, дѣлается достояніемъ русскаго общества, возникла, повидимому, вскорѣ по возвращеніи Л. Л. Сокальскаго изъ Америки въ концѣ 1858 года, послѣ трехлѣтняго его пребыванія на территоріи Великой Республики, жизнь которой—въ силу ли сходства или контрастовъ—постоянно пробуждала въ немъ воспоминанія о далекой родинѣ. Въ Америкѣ намѣчены и продуманы Л. Л. Сокальскимъ темы всѣхъ его позднѣйшихъ музыкальныхъ композицій—операъ: Марія (или Мазепа), Майская ночь, Тарасъ Бульба (Осада Дубно).

Но толчокъ къ пропагандѣ „русской музыки" данъ былъ автору во время короткаго его пребыванія въ Петербургѣ въ началѣ 60-хъ годовъ. Тогда-то явилась первая его статья въ этомъ направленіи „о музыкѣ въ Россіи".

Въ бумагахъ автора сохранились отрывки его „лекцій о музыкѣ", читанныхъ въ Одессѣ, въ 60-хъ годахъ, въ кружку основаннаго имъ въ Одессѣ (въ 1864 году) филармоническаго общества. Въ этихъ отрывкахъ довольно опредѣленно высказаны идеи, которыя затѣмъ съ такою полнотою и ясностію получили развитіе въ издаваемомъ нынѣ сочиненіи.

Выступая предъ одесскою публикою въ качествѣ лектора, Л. Л. Сокальскій имѣлъ уже музыкальную извѣстность. Петербургское музыкальное общество увѣнчало въ 1860 году премією его „Кантату", для оркестра и хора, на слова

Лушкина „Лиръ Петра Великаго", представленную имъ на конкурсъ этого общества въ 1859 году. Эта „Кантата" исполнялась не разъ на вечерахъ филармоническаго общества въ Одессѣ, вмѣстѣ съ другими сочиненіями того же автора, имѣвшими преимущественно въ виду разработку національныхъ мотивовъ. Съ особенною силою и глубиною выразилось это направленіе въ его операѣ „Осада Дубно".

Въ то же время продолжались и изысканія его въ области русской музыки. Въ 1871 году напечатана въ Одессѣ его статья: „исторія церковнаго пѣнія въ Россіи", и подготовлялся въ теченіи цѣлаго ряда годовъ матеріалъ для русской „народной" музыки. Въ послѣдній трудъ вложилъ П. П. Сокальскій свою душу, въ совершенной увѣренности, что наслѣдилъ новые, неизвѣстные до него, пути въ той области музыки, которая и до сей поры остается почти-что въ загонѣ. Предъ величіемъ задачи, онъ какъ-бы медлилъ ея разрѣшеніемъ. Когда же этотъ трудъ цѣлой жизни былъ наконецъ законченъ, авторъ все еще откладывалъ печатаніе его, пока не услышитъ о немъ сужденіе людей свѣдущихъ, мнѣніемъ которыхъ дорожилъ, чтобы воспользоваться ихъ замѣчаніями при его изданіи.

Съ этою цѣлью печатаемое нынѣ сочиненіе „Русская народная музыка" было изготовлено въ нѣсколькихъ рукописныхъ экземплярахъ и препровождено на судъ знатоковъ музыкальнаго дѣла.

Извѣстный музыкальный критикъ, М. М. Ивановъ, далъ самый лестный отзывъ о переданной на его разсмотрѣніе рукописи въ двухъ статьяхъ своихъ: „Русская народная пѣсня по новымъ изслѣдованіямъ", помѣщенныхъ въ газетѣ „Новое время" (отъ 23 и 30 Марта 1887 года). „Теперь— писалъ онъ (отъ 23 Марта, № 3974)—сдѣлано первое серьезное изслѣдованіе въ области русскаго пѣсеннаго творчества. Оно принадлежитъ П. П. Сокальскому, композитору и музыкальному критику, живущему постоянно въ Одессѣ, любезно передавшему мнѣ до напечатанія рукопись своего обстоятельнаго и въ высшей степени цѣннаго труда. Не только въ нашей музыкальной литературѣ нѣтъ ничего, что могло бы быть сравниваемо съ трудомъ П. П. Сокальскаго, но и въ литературахъ французской, нѣмецкой и итальянской нѣтъ сочиненія, которое столь бы глубоко проникало и изслѣдовало сущность собственно народной пѣсни. Авторъ

не даетъ общихъ мѣстъ и фразъ, какъ это дѣлаютъ западные историки пѣсень въ подобныхъ случаяхъ. Какъ человѣкъ разносторонне-образованный, привычный къ требованіямъ научнаго анализа (Л. Л. Сокальскій—магистръ химіи и не мало занимался естественными науками), авторъ разбираетъ AU FOND строеніе (мелодическое и ритмическое) нашей пѣсни и опредѣляетъ отличія основъ ея отъ основъ современной европейской музыки. Важность изслѣдованія, новизна его взглядовъ и положеній, строгость и точность доказательствъ автора и заставляютъ меня обратить вниманіе читателя на это капитальное сочиненіе еще до выхода его въ свѣтъ. Прибавлю еще, что достоинства его увеличиваются замѣчательною ясностію изложенія, рѣдкимъ изяществомъ языка, далекимъ отъ сухости, несмотря на множество акустическихъ и филологическихъ доказательствъ, которыя потребовались автору." (Затѣмъ слѣдовалъ разборъ рукописнаго сочиненія).

Л. Л. Сокальскій имѣлъ еще радость прочесть эти строки на канунѣ своей внезапной кончины, въ полдень 30 Марта 1887 года. на 55 году своей безукоризненно-трудолюбивой жизни.

№ 3981, отъ 30 Марта, со второю статьею М. М. Иванова, выходилъ въ С.-Петербургѣ въ самый роковой день кончины въ Одессѣ моего добраго брата и друга.

Заботы объ изданіи оставшихся послѣ него трудовъ и музыкальныхъ композицій принялъ я на себя,—и предположилъ начать съ сочиненія, предназначеннаго къ печати самимъ авторомъ, т. е. труда, предлагаемаго нынѣ вниманію русскаго общества.

На первыхъ порахъ встрѣтилось препятствіе къ печатанію сочиненія въ недостаткѣ въ русскихъ типографіяхъ полнаго нотнаго шрифта, безъ котораго нельзя было приступить къ его изданію. Когда это препятствіе было устранено типографіею Адольфа Дарре въ Харьковѣ, пополнившею (для этой именно цѣли) имѣвшійся уже съ 1885 года запасъ нотныхъ типовъ,—новое затрудненіе возникало отъ дороговизны самаго изданія, которое было оцѣнено приблизительно въ 1200 рублей.

Объ этомъ и заявляла редакція „Новороссійскаго Телеграфа" въ первую годовщину со дня кончины своего

сотрудника, 30 Марта 1888 года, въ обращеніи къ членамъ музыкальнаго общества въ Одессѣ, на созиданіе котораго П. П. Сокальскій въ свое время такъ много поработалъ. Въ тотъ же день, музыкальное общество въ Одессѣ чествовало память покойнаго исполненіемъ его музыкальныхъ композицій.

На слѣдующій день (31 Марта с. г.), въ „Новороссійскомъ телеграфѣ“ напечатано было слѣдующее письмо эллинскаго генеральнаго консула въ Одессѣ, Ивана Георгіевича Вучины:

„Милостивый государь, г. редакторъ! Во вчерашнемъ номерѣ вашей газеты сообщалось, что покойнаго П. П. Сокальскаго оперы и много другихъ музыкальныхъ произведеній не изданы, за недостаткомъ потребной на этотъ предметъ суммы, въ количествѣ 1200 рублей. Большая часть этихъ пьесъ представляетъ національный интересъ, отличается прекрасной мелодіей и прочими достоинствами музыкальной гармоніи.

„На такое благородное ваше воззваніе я счелъ бы крайне несправедливымъ отнестись къ нему равнодушно,— и это тѣмъ болѣе, что между мною и покойнымъ Петромъ Петровичемъ Сокальскимъ всегда существовала тѣсная связь взаимно-искренней дружбы. Какъ эллинъ родомъ, я никогда не забуду тѣхъ теплыхъ статей, которыя, выходя изъ подъ блестящаго и бойкаго пера этого даровитаго русскаго просвѣщеннаго дѣятеля, помѣщались въ газетѣ его (Одесскій Вѣстникъ) въ защиту сражавшихся эллиновъ, въ періодъ трехлѣтней борьбы кандіотовъ, и въ настоящее время, за такія его по истинѣ благородныя и филэллинскія чувства, я почитаю себя счастливымъ, что мнѣ представился удобный случай принести ему хотя слабую дань благодарности.

„А потому покорнѣйше прошу васъ, м. г., указать мнѣ лицо, которое пожелало бы взять на себя изданіе всѣхъ музыкальныхъ произведеній покойнаго П. П. Сокальскаго“.

Я вошелъ въ сношеніе съ И. Г. Вучина о возвратѣ ему пожертвованной суммы по распродажѣ напе[чат]анного сочиненія „Русская народная музыка“, избрав[ши] для личных[ъ] переговоровъ Ф. Г. Савенко, бывшаго учен[ика] П. Сокальскаго, сохранившаго самое теплое воспо[минание] о свое[м] учителѣ естественныхъ наукъ въ екатерин[ославской] гим[назіи]

въ 1852—53 гг. — Г. Савенко извѣстилъ меня, что И. Г. Вучина отказывается отъ всякихъ правъ на изданіе, жертвуетъ означенную выше сумму безвозвратно, назначая ее на изданіе всѣхъ сочиненій Л. Л. Сокальскаго, литературныхъ, критическихъ и музыкальныхъ, а также, если это понадобится, для возможной постановки на сценѣ оперы его „Осада Дубно“.—Все это вновь подтвердилъ И. Г. Вучина въ письмѣ ко мнѣ отъ 26 Августа с. г., присоединивъ къ тому, что расходованіе означенной выше суммы онъ предоставляетъ моему усмотрѣнію.

Считаю своимъ долгомъ, отъ лица друзей и почитателей таланта моего дорогаго брата, выразить при семъ искреннѣйшую благодарность И. Г. Вучинѣ за его великодушное пожертвованіе.

Остается сказать немного словъ о личномъ моемъ участіи при изданіи этой книги.

Въ рукахъ у меня были списки двухъ частей этого сочиненія, просмотрѣнные и подписанные авторомъ, окончательная редакція которыхъ отлагалась авторомъ, повидимому, до времени, когда рукопись поступитъ въ печать. Я запасся всѣми почти изданіями сочиненій и сборниковъ пѣсень, о которыхъ упоминается въ сочиненіи, и провѣрялъ по нимъ ссылки и—на сколько это мнѣ казалось необходимымъ—самый текстъ, стараясь однако сохранить неприкосновенными, какъ текстъ сочиненія, такъ и особенности весьма часто своеобразнаго слога автора. Я позволилъ себѣ нѣкоторыя вставки и измѣненія только въ крайне необходимыхъ случаяхъ, которые мною оговорены въ „примѣчаніяхъ издателя“ въ концѣ книги.

Не могу не выразить при семъ моей признательности товарищу моему, профессору классической словесности И. В. Нетушилу, съ которымъ просмотрѣны были всѣ главы этого сочиненія, относящіяся къ древне-греческой музыкѣ.

31 [illegible] 1888.

М. Сокальскій.

Оглавленіе.

РУССКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА.

ЧАСТЬ 1-я.

МЕЛОДИЧЕСКОЕ СТРОЕНІЕ.

Предисловіе.

Стран.

Самобытность стиля одноголосной народной музыки. Мнѣніе Гельмгольца. Психо-физическій и эстетическій принципы. Значеніе тоники въ современной и въ древней народной музыкѣ. Сравненіе народной русской музыки съ древне-греческою. Остатки античной мелодіи: ода Пиндара, три гимна Діонисія и Мезомеда. Общій историческій фазисъ музыкальнаго развитія и общія основанія музыкальныхъ системъ древности роднятъ всѣ древніе напѣвы народовъ Европы и азіатскаго востока 1

Отдѣлъ I-й.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРІАЛЪ: ТОНЪ.

ГЛАВА I.

О естественныхъ интервалахъ.

Происхожденіе тона. Числовыя отношенія тоновъ (интервалы) между собою и къ основному тону (примѣ). Діатоническая лѣстница (гамма) изъ семи основныхъ тоновъ. Естественная гармонія и представляемыя ею численныя отношенія 15 интерваловъ. Промежутки между ступенями гаммы: цѣлый тонъ (большой и малый) и полутонъ (большой и малый) 12

ГЛАВА II.

О пиѳагорейскихъ интервалахъ.

Сродство тоновъ по квинтѣ. Открытые по этому сродству тоны ходами квинтъ *вверхъ*. Употребленіе ихъ въ древней Греціи. Пиѳагоровъ кругъ. Отличія ихъ отъ естественныхъ интерваловъ. Тоны, открываемые квинтовыми ходами *внизъ*. Сходство ихъ съ естественными интервалами. Употребленіе ихъ въ древней персо-арабской системѣ. 19

ГЛАВА III.

О темперованныхъ (уравненныхъ) интервалахъ.

Октавная система, смѣнивъ квинтовую, предъявила новыя требованія. Теоретикъ новой системы Рамо. Повышеніе большихъ и пониженіе малыхъ терцій. Неравномѣрная темперація интерваловъ. Возраженія противъ нея. Введеніе *равномѣрной темперації* и творцы ея во Франціи и Германіи. Дѣленіе пространства октавы на 12 равныхъ ступеней (полутоновъ). Сравненіе числовыхъ отношеній 3-хъ родовъ интерваловъ: естественныхъ, пиѳагорейскихъ и темперованныхъ. Различія мелодіи и гармоніи въ строяхъ чистомъ и темперованномъ. Русская народная музыка не имѣетъ ничего общаго съ темперованными интервалами, введенными октавной системой. . 27

Отдѣлъ II-й.

ОРГАНИЗАЦІЯ МУЗЫКАЛЬНАГО МАТЕРІАЛА.

Образованіе различныхъ звукорядовъ (гаммъ) изъ тоновъ.

ГЛАВА IV.

Первыя общія ступени первобытной гаммы: кварта, квинта, октава. Китайская гамма. Пять типовъ ея. Отсутствіе полутоновъ, скачки въ $1^1/_2$ тона. *Трихорды.* Остатки ихъ въ Шотландіи. Русская народная пѣсня въ китайской гаммѣ. Слѣды первобытныхъ трихордовъ въ древнѣйшей Греціи. Энгармоническіе трихорды Олимпа. Строй лиръ до Пиѳагора. Выполненіе промежутковъ древней гаммы: діатонизмъ, хроматизмъ, энгармонизмъ. Порядокъ историческаго ихъ развитія. Числовыя данныя для интерваловъ трехъ родовъ греческой системы. Дѣленія Дидима, Птолемея. Естественные и темперованные интервалы въ древней Греціи за 3 вѣка до Р. Х. 38

ГЛАВА V.

Русскіе напѣвы изъ эпохи кварты. Веснянки. Троицкая пѣсня. Свадебная. Китайскіе звукоряды. Трихорды, какъ часть напѣва. Хороводная. Постепенное выполненіе кварты. Переходъ въ эпоху квинты. 50

ГЛАВА VI.

Звукоряды въ древней Греціи до Р. Х. Выполненныя кварты; три основныхъ тетрахорда: дорійскій, фригійскій, лидійскій. Полная діатоническая гамма. Двух-октавный звукорядъ: организація по дорійскимъ тетрахордамъ. Неизмѣнные тоны. Семь основныхъ ладовъ или древне-греческихъ гаммъ. Разрѣзъ октавнаго звукоряда. Позднѣйшія греческія транспонированныя гаммы 58

ГЛАВА VII.

Исторія звукорядовъ послѣ Р. Х. Гаммы Птолемея (александрійскія). Церковные лады амвросіанскіе. Восемь григоріанскихъ ладовъ (автентическіе и плагальные). Заключительныя формулы. Глареанусъ и его греческія названія для средневѣковыхъ гаммъ. Различные способы дѣленія октавы (разрѣзъ). Новѣйшія гаммы: мажорная и минорная. Ихъ происхожденіе изъ прежнихъ гаммъ. Вводный тонъ въ октаву. *Эпоха терціи и октавная система.* Остатки древняго хроматизма и энгармонизма 67

ГЛАВА VIII.

Устройство напѣвовъ въ эпоху квинты. Древніе звукоряды въ народныхъ напѣвахъ литовскихъ, моравскихъ, русскихъ. Неустановившіяся понятія о „тоникѣ“. Теоретическія соображенія о тоникѣ квинтовой эпохи. Акустическія отношенія интерваловъ для этой тоники. Направленіе движенія въ тетрахордахъ. Устои въ крайнихъ тонахъ тетрахордовъ. „Средній“ тонъ у древнихъ грековъ. Разъединеніе начала и конца. Тоника въ центрѣ; конецъ на доминантѣ. Тетрахордная система у арабо-персовъ. . 76

ГЛАВА IX.

Гдѣ тоника въ народной музыкѣ? Бурлацкая пѣсня, отъ гармонизаціи кончающаяся на терціи. Истинная ея тоника. Мнѣніе *Лароша* о гармонизаціи одноголосныхъ пѣсень. Всегда ли конечный тонъ обозначаетъ ладъ напѣва? Заключительныя формулы (каданcы) въ средніе вѣка. Почему *западные*, средневѣковые лады, а не *восточные* или древне-греческіе, взяты для гармонизаціи русскихъ народныхъ пѣсень? Различные разрѣзы октавы въ древности и въ средніе вѣка. *Конечный* и *основной* тоны народной музыки. 88

ГЛАВА X.

Тоника народной музыки въ зависимости отъ *внутренняго строенія* звукоряда. Образованіе *центра* отъ слитія двухъ тетрахордовъ. Двустороннее значеніе конечнаго тона: доминанты и тоники. Варіанты двухъ русскихъ пѣсень квинтоваго строя. *Лады-помѣси* (modes hybrides) въ русскихъ и новогреческихъ народныхъ пѣсняхъ. Возможность нарушенія діатонизма. Мнѣніе *Сѣрова*. Чередованіе ладовъ или „модуляція“ въ смыслѣ *Мельгунова*. Недостаточная ея мотивировка 97

ГЛАВА XI.

Натуральные мажоръ и миноръ, принятые Мельгуновымъ за основу построенія для русской народной пѣсни. Появленіе при нихъ модуляціи. Возможныя 12 комбинацій діатоническихъ ладовъ изъ семи основныхъ тоновъ. Сходство и несходство натуральныхъ мажора и минора. Разнообразный характеръ движенія внутри звукоряда изъ 2-хъ тетрахордовъ. Требованія діатонизма. Возможныя отъ него отступленія въ квинтовую эпоху. Акустическій анализъ основныхъ тетрахордовъ. Мелодическая модуляція—переходъ изъ одного строя въ другой 110

ГЛАВА XII.

Произвольные начало и конецъ—по Сѣрову—въ звукорядѣ. Объемы звукоряда въ народной музыкѣ. Разнообразіе пріемовъ въ организаціи тоновъ одной октавы. Два семизвучія въ пѣснѣ. Различіе тоновъ *по мѣсту въ звукорядѣ* и *по значенію въ напѣвѣ*. Нисходящее движеніе. Различіе кварты и квинты по отношенію къ тоникѣ. Модуляція съ помощью квинтовыхъ ходовъ. Общія положенія о мелодическомъ складѣ русскихъ народныхъ пѣсень. 120

ГЛАВА XIII.

Анализъ звукоряда великорусской народной пѣсни „Катенька веселая“. Упрощеніе напѣва. Семизвучія Сѣрова или локрійскій ладъ. Странный для гармониста конецъ (каданcъ). Пѣсни, построенныя на квинтѣ. Ясная тоника внизу. Неудобные для гармонизаціи напѣвы. Смѣна 2-хъ

квинтъ въ напѣвѣ. Какъ заключить пѣсню по октавной системѣ?—Анализъ малорусской пѣсни „Поузъ мій двіръ“. Особенности ритмическаго склада и мелодическаго. Основная схема мелодіи. Модуляція. Аналогичное строеніе другой пѣсни. Дальнѣйшіе примѣры. Неполные концы (каданcы) напѣвовъ. 132

ГЛАВА XIV.

Употребительные ходы интерваловъ въ движеніи напѣвовъ: послѣдовательные, квартовые, квинтовые, на сексту и октаву. Ходы на септиму, являющіеся отъ повторенія напѣва.—Двѣ малыя септимы. Отсутствіе большой септимы, какъ вводнаго въ октаву тона, въ эпоху квинты. Вводные въ кварту тоны народныхъ напѣвовъ (восходящіе и нисходящіе). Вводный въ октаву тонъ въ арабо-персидской музыкѣ и ея гаммѣ „цирефкендъ“. Черты сродства музыки южной Россіи и азіатскаго востока. 146

ГЛАВА XV.

Видоизмѣненіе діатоническихъ ладовъ въ южно-русскихъ напѣвахъ. Бандура и два строя, описанныхъ Лисенко и Рубцемъ. Характеръ нарушеній діатонизма: проходящій, вводный, окрашенный (хроматизированный) тоны. Сходныя черты съ арабо-персидскою гаммою „цирефкендъ“. Самостоятельная роль измѣненнаго (окрашеннаго) интервала. Цѣль окрашиванія—усиленіе экспрессіи. Употребленіе напряженной и опущенной квинты. Модуляція при вводныхъ тонахъ. Окрашиваніе главныхъ интерваловъ въ квинтовую эпоху. 159

ГЛАВА XVI.

Музыкальные заносы изъ Азіи въ Европу. Вліяніе крестовыхъ походовъ и появленіе вводнаго тона. Общія черты вводнаго тона южно-русскихъ пѣсень съ азіатскимъ хроматизмомъ. Мнѣніе Лисенко объ отличіи напѣвовъ сѣвера и юга Россіи. Признакъ „ладовъ“ для этого недостаточенъ. Недоумѣніе Бурго-Дюкудрэ надъ ладами ново-греческихъ пѣсень. Южнорусскіе напѣвы съ звукорядомъ строя персо-арабскаго „цирефкенда“.—Большой септимы не было въ народной музыкѣ и ея роли не игралъ вводный тонъ южно-русскихъ напѣвовъ. Замѣчаніе Прача. Мажоры и миноры въ сборникахъ русскихъ пѣсень. Главное—не во внѣшнемъ „ладѣ“, а во внутреннемъ складѣ. Общность напѣвовъ сѣвера и юга. 175

ГЛАВА XVII.

Три главныхъ стиля въ исторіи музыки и три главныхъ эпохи развитія. Кварта, квинта и терція, какъ техническіе указатели существенныхъ отличій этихъ эпохъ. Отношеніе къ народной музыкѣ культурныхъ классовъ. Необходимо принять музыкальное наслѣдіе отъ народа. Преемство творчества. Укладка народныхъ пѣсень въ современныя ноты и тактъ есть начало процесса ихъ переработки и ассимиляціи. Общія замѣчанія по вопросу гармонизаціи народныхъ пѣсень. Отличія старыхъ и новыхъ ладовъ по отношенію къ трезвучіямъ доминантъ. Взглядъ Бурго-Дюкудрэ на укладку и гармонизацію ново-греческихъ пѣсень. Придуманныя правила для гармонизаціи русскихъ народныхъ пѣсень не имѣютъ подъ собою твердой почвы. Установленіе ихъ принадлежитъ будущему. 192

РУССКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА.

ЧАСТЬ 2-я.

РИТМИЧЕСКОЕ СТРОЕНІЕ.

ГЛАВА I.

Тонъ, какъ ритмическое явленіе. Законъ періодическихъ колебаній. Теорія волны, какъ основа музыкальныхъ построеній. Самомалѣйшая ритмическая недѣлимая единица. Ея свойства: парность, противоположность частей, подъемъ и спускъ, разграничительныя точки (акценты). Всеобщая міровая ритмическая единица (парная) въ движеніи тѣлъ и въ смѣнѣ явленій. Опредѣленія ритма учеными. Сочлененіе ритмическихъ единицъ въ группы высшаго порядка составляетъ психо-физическую потребность человѣческаго организма. 211

ГЛАВА II.

Первыя проявленія ритма въ пляскѣ и человѣческой рѣчи. Гласныя и согласныя. Односложныя слова. Группированіе слоговъ въ ритмическія единицы. Долгота и краткость слоговъ. Ударенія. Количественное слогочислительное стихосложеніе—первая вокальная музыка древности. Ритмическіе икты. Метрическое стихосложеніе древней Греціи и Рима. Мензуральная и тактовая музыка 221

ГЛАВА III.

Различіе между понятіями ритма и метра. Древнѣйшая ритмическая форма: параллелизмъ священныхъ книгъ азіатской древности. Библейскій метръ. Вольный метръ древнихъ стихосложеній. Русское народное стихосложеніе есть слогочислительное. Его аттрибуты: параллелизмъ, разрѣзы, аллитерація, ассонансъ, акцентъ. Полустихъ—какъ наименьшая ритмическая единица или вольный метръ. 231

ГЛАВА IV.

Ритмическое (слогочислительное) стихосложеніе—достояніе древнѣйшей цивилизаціи азіатскаго востока. Русское народное стихосложеніе—одинъ изъ самостоятельныхъ памятниковъ этого періода культуры. Отсутствіе изслѣдованій другихъ версификацій этого періода. Развитіе музыкальнаго ритма на матеріалѣ человѣческой рѣчи. Связь ритмическихъ фасоновъ съ свойствами и просодіей даннаго языка. Количественное и тоническое стихосложенія. Долгота и ударенія слоговъ и постепенное ослабленіе ихъ въ европейскихъ языкахъ. Превращеніе древне-греческой просодической версификаціи въ тоническую (акцентную). О долготахъ и удареніяхъ въ славянскихъ языкахъ. Разъединеніе культуры высшихъ и низшихъ классовъ.

Преемственность западно-европейской культуры и музыки въ западной Европѣ. Широкое развитіе самобытной народной культуры, поэзіи и музыки въ Россіи. Преемственность ея отъ общей колыбели человѣчества — азіатскаго востока 245

ГЛАВА V.

Устройство русскаго народнаго стиха. Строфа изъ двухъ стиховъ. Каждый стихъ—изъ двухъ полу-стиховъ. Примѣры изъ народныхъ пѣсень. Правильность въ распредѣленіи удареній. Пріемы повторенія словъ и полустиховъ и вставки разныхъ частицъ. Подлаживанія стиховъ къ напѣву. Физіологическія данныя человѣческаго дыханія, какъ основа. построенія народнаго полустиха и его объема. Стихъ эпической поэзіи длиннѣе, чѣмъ пѣсенной. Стопы его растяжимы. Неравенство слоговъ въ полустишіяхъ и эстетическое его значеніе. Разборъ укладки пѣсни „Какъ по морю синему“ подъ напѣвъ въ нѣсколькихъ редакціяхъ. Возстановленіе основной формы народнаго стиха. 257

ГЛАВА VI.

Мнѣнія о томъ, что у русскаго народа нѣтъ стиховъ. Поводъ къ нимъ—отсутствіе греческаго метра въ русскомъ народномъ стихосложеніи. Стилистическая основа пѣсенной рѣчи, по Шафранову. Ритмическое устройство рѣчи имѣетъ общее значеніе; метрическое—мѣстное и историческое. Выдающіяся особенности русскаго языка по отношенію къ ритму. Отсутствіе протяжности и удобоперемѣщаемость удареній. Ритмическое строеніе русскаго былиннаго стиха, по Голохвастову. Перемѣщаемость текстовыхъ удареній при пѣніи. Разборъ строенія древнихъ пѣсень: „а вже весна“ (веснянка) и „а мы землю наняли“. Чѣмъ древнѣе пѣсня, тѣмъ яснѣе ея слогочислительное строеніе. Народный тактъ—полустихъ. 270

ГЛАВА VII.

Значеніе акцентовъ для цѣлей ритма. Опроверженіе противоположныхъ мнѣній. Морицъ Гауптманъ видитъ ритмъ въ системѣ распредѣленія акцентовъ. Различные виды (фасоны) ритма. Икты. Теорія Востокова. Его тоническій періодъ для русскаго народнаго стиха. Возраженія Шафранова и ихъ слабыя стороны. Классовскій. Старанія найдти греческій метръ въ народномъ русскомъ стихосложеніи. Попытки силлабическаго и просодическаго стихосложенія въ русской литературѣ. Древне-греческіе метры и стихи съ нотными примѣрами 282

ГЛАВА VIII.

Трехвременность древняго метра. Появленіе 2-хъ временнаго метра въ средніе вѣка. Несостоятельность примѣненія *Мелгуновымъ* греческаго гексаметра къ русской пѣсни. Переложеніе гексаметра на ноты и въ тактъ. Мнѣніе профессора *Потебни* о непримѣнимости греческаго метра къ русскому стихосложенію. Нечетный тактъ античной стопы. Растяжимость русской стопы и изслѣдованія *Неймана* надъ строфнымъ построеніемъ южно-русской пѣсни. Чѣмъ древнѣе народный русскій стихъ, тѣмъ яснѣе и характернѣе его строеніе. 296

ГЛАВА IX.

Тактовая система и ея оторванность отъ живаго слова. Четные и нечетные, составные и не симметричные такты. Распредѣленіе въ нихъ акцентовъ. Перемѣщаемость ударенія въ нѣкоторыхъ тактахъ. Нарушенія ритма въ тактовой системѣ: синкопы, фермaты, нечетныя мелкія дѣленія, пріемы исполненія и различные музыкальные знаки. Русская народная музыка образовалась ранѣе тактовой системы. Различная степень древности напѣвовъ и ихъ варіанты. Ритмическія измѣненія напѣвовъ при укладкѣ ихъ въ ноты и такты. Пріемы Бартнянскаго и возраженія Львова. Псевдонародныя пѣсни. Отзывы Ларош и Сѣрова по поводу ритма русскихъ народныхъ пѣсень. Ритмъ для глаза и ритмъ для слуха. Несоотвѣтствія между акцентами народной пѣсни и тактовыми акцентами. Разборъ пѣсень „какъ подъ яблонькой“ и „небыло вѣтру“. Отношенія напѣва къ тексту. Главный акцентъ народнаго полустиха или такта. 308

ГЛАВА X.

Разборъ пѣсни: „Матушка, да и что-же въ полѣ пыльно“. Ея ритмическій фасонъ. Связанныя восьмыя (legato). Характерныя украшенія свадебныхъ пѣсень. Выдѣленіе *конца* въ русской народной пѣснѣ. Противоположность его съ сильною первою частью такта. Перемѣщеніе ударенiй въ словахъ напѣва. Колядныя пѣсни и щедровки. Ихъ окончанія и способность къ канону. Основной строй пѣсни въ напѣвѣ перваго полустиха. Развитіе изъ него остальныхъ частей напѣва. Несимметричный тактъ въ народной музыкѣ и его происхожденіе. Затакты часто затемняютъ ясность строенія пѣсни. Разборъ строенія пѣсень: „Какъ надъ лѣсомъ“ и „Калинушка“. 324

ГЛАВА XI.

Органическая связь текста съ напѣвомъ въ народной музыкѣ. Перемѣны такта въ нотномъ изложеніи пѣсни. Обстоятельства, возникающія изъ разрыва народнаго напѣва со словомъ. Переработка и реставрація пѣсни — двѣ разныя вещи. Трудности укладки народной музыки въ современную систему нотъ и тактовъ. Разнообразіе, вносимое исполненіемъ въ разныхъ мѣстностяхъ. Необходимость формулированія основныхъ законовъ строенія народной музыки. Ударенія, большею частью, на третьемъ слогѣ стиха. Строеніе пѣсни: „давно сказано“. Концы народныхъ напѣвовъ. Пѣсня: „Катенька веселая“. Процентное содержаніе пѣсень съ четнымъ, нечетнымъ и смѣшаннымъ тактомъ въ различныхъ сборникахъ народныхъ пѣсень. Преобладаніе однороднаго такта 340

ГЛАВА XII.

Столкновеніе акцентовъ тактовой системы съ народными акцентами. Вліяніе субъективности арранжировщика на тактовое изложеніе пѣсни. Ритмическія остановки въ строеніи пѣсни и замедленія исполнителей. Необходимо различать строеніе пѣсни отъ ея исполненія. Преобладаніе четныхъ и парныхъ ритмическихъ группъ въ русской народной музыкѣ. Другіе ритмическіе фасоны и группировки. Условія, при которыхъ являются кажущіяся нарушенія симметричности. Нѣсколько словъ о передачѣ народныхъ напѣвовъ въ современной музыкальной системѣ. Общее заключеніе 356

РУССКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА

ВЪ ЕЯ СТРОЕНІИ

МЕЛОДИЧЕСКОМЪ И РИТМИЧЕСКОМЪ.

Часть 1-я.

МЕЛОДИЧЕСКОЕ СТРОЕНІЕ.

РУССКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА.

ЧАСТЬ 1-я.

МЕЛОДИЧЕСКОЕ СТРОЕНІЕ.

ПРЕДИСЛОВІЕ.

Самобытность стиля одноголосной народной музыки. Мнѣніе Гельмгольца. Психофизическій и эстетическій принципы. Значеніе тоники въ современной и въ древней народной музыкѣ. Сравненіе народной русской музыки съ древне-греческою. Остатки античной мелодіи: ода Пиндара, три гимна Діонисія и Мезомеда. Общій историческій фазисъ музыкальнаго развитія и общія основанія музыкальныхъ системъ древности роднятъ всѣ древніе напѣвы народовъ Европы и азіатскаго востока.

Русская народная музыка представляетъ собою явленіе далеко болѣе сложное, чѣмъ это можетъ казаться поверхностному взгляду. Оно сложно, потому что представляетъ собою самобытную и законченную систему организаціи двухъ музыкальныхъ элементовъ: мелодіи и ритма по принципамъ, отличающимся отъ нашихъ современныхъ и развитымъ съ большею тщательностью и разнообразіемъ. Отсутствіе гармоніи заставляло народное творчество искать только въ мелодіи и ритмѣ тѣхъ рессурсовъ выразительности, которые наша современная музыка осуществляетъ, имѣя подъ рукою, кромѣ мелодіи и ритма, неисчерпаемыя краски гармоніи, рессурсы модуляціи, богатство и разнообразіе музыкальныхъ формъ. По этой причинѣ общій стиль русской народной музыки, какъ эстетическаго явленія, представляетъ съ одной стороны богатство и разнообразіе, съ другой стороны—бѣдность и односторонность. Этотъ стиль составляетъ извѣстный *историческій* фазисъ въ общемъ развитіи элементовъ музыки и организаціи ихъ для эстетическихъ цѣлей. Кромѣ того, народная музыка почти исключительно пѣсенно-вокальная; почему, какъ въ музыкальномъ

строѣ ея, такъ и въ психическомъ впечатлѣніи отъ нея, громадная роль принадлежитъ тексту, то есть—содержанію пѣсни и звуковому расположенію составляющихъ ее словъ.

Такимъ образомъ, въ народной музыкѣ *мелодія*, *ритмъ* и *слова* находятся въ тѣснѣйшей *органической* связи между собою и выдѣленіе изъ нея только одной мелодіи (или напѣва) уже лишаетъ народную пѣсню ея настоящаго эстетическаго значенія, какъ законченнаго цѣлаго; съ другой стороны, придѣлка къ ней гармоніи (аккордовъ) вноситъ въ народную музыку нѣчто новое, совершенно ей чуждое, взятое изъ другаго стиля и другой исторической эпохи.

Мы всѣ воспитаны на гармонической современной музыкѣ и ея принципахъ и до того освоились съ нею, что почти не можемъ слышать тона или одноголосной мелодіи безъ того, чтобы мысленно не представлять себѣ въ то же время соотвѣтствующихъ имъ аккордовъ или гармонической подкладки. Между тѣмъ, насъ отдѣляетъ отъ міросозерцанія и стиля народной музыки громадный промежутокъ времени и эстетически-музыкальнаго развитія.

„Уже одни пріемы и способы, которыми приспособленъ музыкальный матеріалъ къ нынѣшнему художественному употребленію, говоритъ Гельмгольцъ*), составляютъ сами по себѣ заслуживающее удивленія произведеніе искусства, надъ которымъ работали опытъ, остроуміе и художественный вкусъ европейскихъ націй со временъ Терпандра и Пиѳагора болѣе двухъ съ половиною тысячъ лѣтъ. Но выработка существенныхъ чертъ современной музыкальной системы считаетъ не болѣе 200 лѣтъ практики, а теоретическое выраженіе свое она получила впервые отъ французскаго ученаго Рамо въ началѣ прошлаго (18) вѣка. Поэтому во всемірной исторіи эта система является продуктомъ новѣйшаго времени, національно ограниченнымъ предѣлами германскихъ, романскихъ, кельтскихъ и славянскихъ народностей. Только при этой системѣ, допустившей большое богатство формъ при строго-замкнутой художественной послѣдовательности, стало возможно твореніе произведеній гораздо бо̀льшаго размѣра (объема), бо̀льшаго разнообразія формъ и голосовъ и бо̀льшей энергіи выразительности, чѣмъ это могла создать какая либо предшествовавшая эпоха. Но въ научномъ отношеніи, когда идетъ дѣло объ уясненіи основаній ея строя и вытекающихъ изъ того послѣдствій, не слѣдуетъ забывать, что новѣйшая система развилась не изъ естественной необ-

*) *H. Helmholtz*. Die Lehre von den Tonempfindungen. 2 Ausgabe. Braunschweig, 1865. стран. 382.

ходимости (Naturnothwendigkeit), а изъ свободно избраннаго *стилистическаю принципа* и что рядомъ съ нею, и прежде нея, развились другія музыкальныя системы изъ другихъ принциповъ и что въ каждой изъ нихъ извѣстныя ограниченныя задачи искусства были разрѣшены такимъ образомъ, что достигалась высшая степень художественной красоты".

По мнѣнію знаменитаго физіолога, основнымъ принципомъ въ развитіи современной музыкальной системы слѣдуетъ признавать требованіе, чтобы вся масса тоновъ и гармоническихъ сочетаній могла быть поставлена въ тѣсную и постоянно ясную связь сродства къ одному свободно избранному тону (тоникѣ), такъ, чтобы изъ него развивалась тональная масса всего произведенія и къ нему же возвращалась. Античный міръ развивалъ этотъ принципъ на одноголосной (гомофонной) музыкѣ, новый—на гармонической. Но этотъ принципъ—эстетическій, а не естественный, природный, и явился, какъ продуктъ геніальнаго творчества многихъ отдѣльныхъ личностей въ исторіи музыки въ теченіи длиннаго ряда вѣковъ. Къ такому мнѣнію Гельмгольца мы присоединяемся, по отношенію къ русской народной музыкѣ, съ нѣкоторыми ограниченіями. Выставленный имъ принципъ есть въ сущности эстетическое требованіе „единства въ разнообразіи". Масса скоропреходящихъ музыкальныхъ тоновъ доставляетъ намъ разнообразіемъ своимъ удовольствіе; напротивъ, однообразіе ихъ наводило бы скуку, утомленіе. Но въ разнообразіи должно быть руководящее начало, какой-либо порядокъ, для того, чтобы и оно въ свою очередь не утомляло насъ пестрою, неуловимою смѣною тоновъ безъ связи и плана, неоставляющею никакого впечатлѣнія.

Итакъ нужно единство, т. е. установленіе извѣстныхъ отношеній тоновъ по извѣстному, удобопонятному плану. Это есть *психофизическое* требованіе нашего организма, который долженъ сначала *понять*, схватить связь, цѣлесообразность движенія и смѣны тоновъ, *послѣ чего* онъ уже можетъ чувствовать красоту этихъ комбинацій и находить въ нихъ эстетическое удовольствіе. Непонятное въ состояніи возбудить любопытство, изумленіе, ужасъ, но не удовольствіе, удовлетвореніе. Поэтому, прежде всего организмъ нашъ долженъ *понять безсознательно* (логическаго сознанія ума тутъ не требуется), т. е. почувствовать связь, разумность, порядокъ въ движущейся смѣнѣ скоропреходящихъ музыкальныхъ тоновъ, и только послѣ того онъ можетъ наслаждаться, восхищаться.

Итакъ: прежде—психофизическое требованіе человѣческаго организма, потомъ—эстетическое ощущеніе. Первое мы считаемъ

природнымъ или прирожденною потребностью нашего организма; второе—условнымъ, въ зависимости отъ культуры даннаго человѣка (слушателя), общей и музыкальной, отъ эпохи и національности. Поэтому мы не можемъ вполнѣ примкнуть къ положенію Гельмгольца, что древній міръ, къ которому, по фазису своего развитія, относится и русская народная музыка, развивалъ на одноголосной музыкѣ тотъ принципъ тѣснаго сродства всѣхъ тоновъ къ одному преобладающему тону (тоникѣ), съ котораго начиналось и которымъ кончалось музыкальное произведеніе. Это слишкомъ тѣсно для русской народной музыки, у которой преобладающій тонъ или тоника не играла такой роли, какъ въ современной музыкѣ. Послѣдняя вынуждена обиліемъ своихъ тоновъ и массою аккордовъ (и вообще звуковъ) держаться болѣе строго извѣстной *тоники* и *тональности*, чтобы тѣмъ сохранить единство при всемъ разнообразіи модуляцій (перехода въ другія тональности). Одноголосная же музыка, при томъ въ напѣвахъ короткаго размѣра (8, 12, 16 тактовъ), постоянно повторяющихся на новыя слова, не нуждалась въ столь строгомъ подчиненіи принципу музыкальной тоники (начальнаго и конечнаго преобладающаго тона) и стремилась лишь къ удовлетворенію основнаго, природнаго, общаго, психологическаго требованія организма: быть понятною посредствомъ соблюденія *единства въ разнообразіи*. А какъ разнообразіе ея, сравнительно съ нашимъ, было не велико и напѣвъ не продолжителенъ, то роль тоники въ русской народной музыкѣ гораздо менѣе обозначена и менѣе соблюдается, а съ тѣмъ вмѣстѣ и менѣе обозначена тональность пѣсни въ нашемъ современномъ смыслѣ. А какъ только первая цѣль — психологическая ясность — достигнута, то эстетическая оцѣнка красоты мелодіи уже дается сама собою. Поэтому народная пѣсня, стремясь вообще къ единству, къ извѣстному плану и порядку, не ограничиваетъ себя однимъ, такъ сказать, механическимъ или акустическимъ принципомъ преобладанія тоники, а достигаетъ своей цѣли разными комбинаціями, взятыми изъ тона (мелодіи), ритма и текста словъ, вмѣстѣ или иногда и порознь.

Далѣе, русскую народную музыку нѣкоторые приравниваютъ къ древней греческой музыкѣ. Такъ, покойный Сѣровъ, которому принадлежитъ честь первой попытки научнаго объясненія склада русской пѣсни*), говоритъ: „Русская народная пѣсня, въ своихъ первобытныхъ формахъ, въ своемъ складѣ, обнаруживаетъ не только

*) *Сѣровъ.* „Русская народная пѣсня, какъ предметъ науки". „Музыкальный Сезонъ" 1870 г. № 6.

родство, но буквально *тождественность съ древне-греческою музыкою*, со складомъ, значитъ, тысячелѣтіями раньше бывшимъ на свѣтѣ, нежели западные церковные лады (Kirchentonarten) и музыкальный схоластицизмъ католическихъ консерваторій 17 и 18 столѣтій".

Сходство нашихъ русскихъ пѣсень съ мелодіями древне-эллинскими указано было еще въ концѣ прошлаго вѣка англичаниномъ Guthrie, который въ своей книгѣ: „Dissertations sur les antiquités de la Russie" 1795 г., дѣлаетъ, кромѣ того, большія сближенія между обычаями, играми, одеждами, музыкальными орудіями древне-греческими и простонародными русскими *).

По видимому, такого же мнѣнія о сходствѣ русской народной музыки съ древне-греческою держатся и Арнольдъ, Вестфаль, Мельгуновъ и др., писавшіе о складѣ русскихъ народныхъ пѣсень.

Но выраженія „сходство", „родство" еще довольно неопредѣленны. У древнихъ грековъ не было точныхъ нотныхъ знаковъ (нотописанія), по которымъ мы могли бы возстановить ихъ мелодіи, а были буквы и условные знаки, которые въ послѣдствіи, въ видоизмѣненномъ видѣ, послужили родоначальниками и нашихъ старинныхъ „крюковъ" и западныхъ нотныхъ знаковъ. Кромѣ того отъ древнихъ грековъ не сохранилось ни одной вполнѣ достовѣрной мелодіи, которую мы могли бы сравнивать съ нашею пѣснею.

Единственная и самая старинная греческая мелодія, сохранившаяся до нашихъ дней, которую обыкновенно цитируютъ— есть музыка къ первой пиѳійской одѣ Пиндара **). А. Кирхеръ, писатель 17 вѣка, нашелъ ее въ рукописи въ монастырѣ S. Salvadore, близь Мессины, и разобралъ ее, переложивъ въ наши нотные знаки. Сообщилъ онъ ее въ своемъ сочиненіи „Musurgia". Въ послѣдствіи писатель Burette сдѣлалъ поправки въ переложеніи Кирхера, но въ то же время усумнился въ находкѣ Кирхера (который вообще, при большой учености, отличался фантастичностью и легкомысліемъ) и вздумалъ провѣрить ее при помощи списка рукописей монастыря S. Salvadore, изданнаго Поссевиномъ, и при участіи ученаго собирателя манускриптовъ Б. Монфокона. Но оригинала музыки къ одѣ Пиндара не было найдено. Въ новѣйшее время вновь были изслѣдованы всѣ рукописи этого монастыря библіотекаремъ, а также Д. Брайтшвертомъ по просьбѣ

*) *Сѣровъ.* „Русская народная пѣсня, какъ предметъ науки". „Музыкальный Сезонъ" 1870 г. № 6.

**) *A. W. Ambros.* Geschichte der Musik. Bd. I—3. Bresl. 1862—68. B. 1. S. 446.

писателя I. Фр. Беллермана. Но и эти попытки остались безъ результата. Слѣдовательно, остается пока вѣрить на слово Кирхеру. Но какъ часть библіотеки монастыря S. Salvadore была перенесена въ Римъ, а часть въ Эскуріалъ, то надежда на открытіе этой рукописи еще не потеряна. Сочиненіе Кирхера „Musurgia“ явилось въ 1650 году въ Римѣ, два года спустя послѣ появленія въ свѣтъ изданныхъ въ Амстердамѣ (Мейбомомъ) таблицъ *Alypius'a*, разъяснившихъ греческіе нотные знаки въ переложеніи ихъ на наши ноты.

Между тѣмъ еще задолго до того времени, почитатель древнеэллиновъ Vincenzo Galilei († 1591) испытывалъ большія мученія, будучи не въ состояніи разобрать открытыя имъ двѣ рукописи въ греческомъ нотномъ обозначеніи двухъ гимновъ Діонисія (къ Музѣ и Аполлону) и одного гимна Мезомеда (къ Немезидѣ). Объ этихъ послѣднихъ гимнахъ существуетъ спеціальное сочиненіе I. Ф. Беллермана*). Оказывается однакожъ, что авторы этихъ гимновъ жили во 2-мъ вѣкѣ по Р. Х., а Діонисій, можетъ быть, и въ 4-мъ вѣкѣ, современникомъ Константина Великаго. Хотя эти гимны и уложены въ наши ноты и тактовую систему знатокомъ дѣла Беллерманомъ, но они—позднѣйшаго происхожденія и не могутъ дать понятія о древне-греческой музыкѣ въ періодъ ея цвѣтущаго состоянія. Во 2—4 вѣкахъ по Р. Х. античная музыка была уже въ полномъ упадкѣ и разложеніи. Поэтому для древне-греческой музыки остается пока только *одинъ образецъ* — ода Пиндара, мелодію которой сообщилъ Кирхеръ и попразилъ Бюреттъ. Извѣстный ученый Бёкъ (A. Böckh: De metris Pindari. Leipzig 1811), спеціалистъ по античной музыкѣ и поэзіи, уложилъ эту мелодію въ наши ноты и тактъ по своему, болѣе точно, и пришелъ къ тому заключенію, что она истинная (не подложная) и дѣйствительно служила напѣвомъ для оды Пиндара, такъ какъ и въ ней соблюденъ древній обычай, по которому начиналъ солистъ, а хоръ вмѣстѣ съ кіѳарами присоединялся позже. Но противъ переложенія Бёка сдѣлалъ возраженіе Фетисъ (въ Traité de l'harmonie des anciens Grecs et Romains), который нашелъ, что оно разрываетъ синтаксическую связь въ содержаніи стиховъ не соотвѣтственными дѣленіями такта, и предложилъ другой ритмическій распорядокъ этой мелодіи, который лучше отвѣчаетъ потребностямъ

*) *Joh. Fr. Bellermann*: Die Hymnen des Dionysius und Mesomedes. Berlin. 1840.

декламаціи. Остается только вопросъ: такъ-ли декламировали свои стихи древніе греки, какъ мы, европейцы 19-го вѣка?

Вотъ все, что намъ извѣстно по части древне-греческой мелодіи. На основаніи такихъ немногихъ данныхъ, прибавивъ къ нимъ соображенія, извлеченныя изъ древне-греческой метрики и ритмики,—можно судить лишь приблизительно о характерѣ древне-греческой музыки.

„Она не имѣла, замѣчаетъ Амбросъ, равномѣрно продолжающагося такта и періодичности, подобныхъ нашей современной музыкѣ. Въ своей смѣнѣ количествъ (слоговъ и тоновъ) она звучала гораздо свободнѣе, непринужденнѣе, и скорѣе походила на нашъ речитативъ или на ту своеобразно-красивую смѣсь речитатива (декламаціи) и пѣсенной мелодіи, какую представляютъ древне-христіанскіе церковные напѣвы. Сохранившіеся три гимна Діонисія и Мезомеда принадлежатъ къ первому роду, а ода Пиндара ко второму".

Подобная характеристика древне-греческой музыки отчасти напоминаетъ наши церковныя пѣснопѣнія и одиночныя чтенія нараспѣвъ священныхъ книгъ во время богослуженій, при чемъ декламація или речитативъ перемежается опредѣленными заключительными формулами (кадансами) нараспѣвъ; въ русской же народной пѣснѣ, исключая развѣ думъ, рапсодій, мелодическое строеніе ясно и вполнѣ отличается отъ речитатива по своей замкнутости и складу. Въ ней сохранилась лишь извѣстная ритмическая свобода, часто не совпадающая съ нашею тактовою схемою, отъ чего пѣсня нелегко укладывается въ однородный тактъ, а нерѣдко требуетъ смѣны тактовъ и неопредѣленной продолжительности тона (ферматы). Но мелодическая организація пѣсни совершенно отдѣляетъ ее отъ речитатива, и музыкальный складъ большею частью беретъ перевѣсъ надъ текстовымъ складомъ, чего не бываетъ при декламаціи и речитативѣ.

Отъ древне-греческой музыки, однакожъ, дошли до насъ богатые матеріалы по части ея теоріи, системы интерваловъ и ладовъ, по метрикѣ и ритмикѣ. Соображая эти данныя съ русскою народною пѣснью, нѣкоторые теоретики находили, что она обладаетъ свойствами древне-греческой метрики и что, если не текстъ, то напѣвъ большею частью можно выразить названіемъ какого-либо древне-метрическаго стиха или размѣра. Но и въ такомъ сравненіи мы находимъ мало основаній, какъ это увидитъ читатель въ нижеслѣдующихъ главахъ. Подвергая анализу текстъ и напѣвы многихъ русскихъ народныхъ пѣсень, мы не нашли въ нихъ ни

греческаго метра, ни построеннаго на немъ ритмическаго фасона греческихъ стиховъ. Русскій народный стихъ не основанъ на просодіи языка, на долготѣ и краткости слоговъ, какъ это было у древнихъ грековъ; а напѣвъ, заключая въ себѣ долготы и краткости тоновъ, вовсе не согласуется въ нихъ съ удареніями (акцентами) словъ текста, или во всякомъ случаѣ беретъ изъ нихъ во вниманіе только немногія главныя для заключительныхъ формъ. И тутъ русская народная пѣсня предъявляетъ извѣстную ритмическую свободу, какая была у грековъ для мелодіи, но не была для ритма, закованнаго, хотя и въ разнообразныя, но строго опредѣленныя ритмическія узы.

Тѣмъ не менѣе между греческою музыкою и народно-русскою есть общія черты, которыя дѣлаютъ ихъ близкими, почти родственными, но далеко не тождественными. Это родство заключается въ томъ, что обѣ онѣ принадлежатъ къ одному и тому-же *историческому фазису развитія* въ музыкѣ понятій объ интервалахъ и ихъ родствѣ между собою, о мелодіи и о роли ритма въ вокальной музыкѣ. Въ этомъ фазисѣ существовали и свойственныя ему музыкальныя системы: *тетрахордовъ* (четверозвучій), по коимъ строились мелодіи, и текстовыхъ группъ, которыя расположеніемъ долготъ и ударенiй словъ и числомъ слоговъ составляли различные *ритмическіе фасоны*. Музыка была тѣсно связана со словами, такъ что существовала только вокальная музыка; стихи непремѣнно пѣлись, а не произносились; музыки же безъ словъ вовсе не было: и потому духъ и геній каждаго языка и народа неизбѣжно отражался и на складѣ его музыки въ мелодіи и ритмѣ.

Но такое историческое родство музыкальныхъ основаній сближаетъ русскую народную музыку съ музыкою не однихъ только древнихъ грековъ, но и персовъ и другихъ азіатскихъ народовъ. Всѣ ихъ напѣвы также основаны на родствѣ кварты и квинты, на *тетрахордахъ*, на ритмѣ, тѣсно связанномъ со словами и ихъ звуковыми особенностями, и на отсутствіи гармоніи. Только рядомъ тысячелѣтій современное человѣчество дошло до нынѣшней *октавной* системы съ тоникой и съ вводнымъ въ октаву тономъ, системы двухъ ладовъ: мажора и минора, системы темперованныхъ (уравненныхъ) интерваловъ, ритма, независимаго отъ словъ, а связаннаго только съ тономъ (тактовая система), и гармоніи съ модуляціями.

„Въ основаніи греческой мелодіи лежалъ, по видимому (?), тетрахордъ, говоритъ Амбросъ*). (NB. Не по видимому, а несо-

*) *Ambros.* Geschichte der Musik. B. 1. S. 437.

мнѣнно). Сохранившаяся ода Пиндара говоритъ въ пользу этого предположенія. Не то, чтобы употребляли на практикѣ только 4 тона, но члены или части мелодіи представляютъ преобладающія четырехъ-звуковыя группы, въ которыхъ эти 4 тона имѣютъ тѣсную связь между собою. Эту черту приняла греческая музыка въ самое древнѣйшее время, когда лира была еще четырехъ-струнная; она обнаруживается еще и въ грегоріанскомъ церковномъ пѣніи".

Намъ кажется нѣсколько страннымъ, что почтенный историкъ музыки называетъ „чертою" цѣлую систему, цѣлый фазисъ въ развитіи музыки. Тетрахордная система дѣйствовала въ древности и въ средніе вѣка, пока на смѣну ея не пришла октавная система нѣсколько столѣтій тому назадъ. Сѣровъ, въ своей статьѣ о русской народной пѣснѣ, указываетъ на близкое ея родство съ мелодіей индусовъ, приводя въ образецъ индусскую мелодію (У Амброса. Т. I, стр. 58), имѣющую поразительное сходство съ великорусской пѣсней: „во полѣ березонька стояла". На это сходство указалъ и Фетисъ въ своей „Всеобщей исторіи музыки" (изд. 1869 года). Членъ французской академіи Больё (Beaulieu) читалъ въ 1856 г. въ академіи изящныхъ искусствъ мемуаръ о томъ, „что осталось отъ музыки древнихъ грековъ въ первыхъ напѣвахъ христіанской церкви", и, находя, что всѣ древніе народные и церковные напѣвы построены на тетрахордахъ, привелъ рядомъ съ мелодіей оды Пиндара весьма похожую на нее индусскую мелодію. „Я слышалъ ее изъ устъ молодаго индуса, говоритъ Больё, и въ ней, какъ и въ одѣ Пиндара, нѣсколько разъ повторяются въ нисходящемъ порядкѣ тоны тетрахорда съ тою лишь разницею, что ладъ не одинъ и тотъ же, и что въ индусской пѣснѣ ритмъ оживленнѣе и быстрѣе, тогда какъ онъ гораздо медленнѣе и тяжелѣе въ отрывкѣ античной мелодіи".

Такой же нисходящій порядокъ въ слѣдованіи тоновъ тетрахорда свойственъ и большинству русскихъ народныхъ напѣвовъ: они большею частью идутъ сверху внизъ—къ центру или тоникѣ.

Указанныя выше черты въ складѣ древнихъ мелодій и ритма, отличающія ихъ отъ современныхъ мелодій и тактовой системы, и составляютъ тѣ основанія, на которыхъ строились напѣвы въ древности у *всѣхъ* народовъ (не у однихъ только древнихъ грековъ). У нихъ не было нашего математически-отвлеченнаго такта, не связаннаго со словомъ, потому что музыка была только вокальная, не было октавной системы, а была квартовая (или квинтовая), основанная на родствѣ квинты (тетрахорды), и не было гармоніи,

потому что не была изучена связь аккордовъ и не существовало темперованныхъ (уравненныхъ) интерваловъ, родившихся на почвѣ инструментальной музыки. Кромѣ того, музыка древнихъ народовъ имѣла другое общественное значеніе: связанная всегда со словами, она составляла часть религіозныхъ и другихъ бытовыхъ обрядовъ при выдающихся торжественныхъ случаяхъ; поэтому, не входя въ ежедневный обиходъ, она сохраняла свое импонирующее вліяніе на массы и производила на нихъ болѣе могущественное психическое впечатлѣніе, чѣмъ въ наше время, когда она, разъединившись со словами, сдѣлалась доступною для ежедневнаго употребленія, какъ забава или развлеченіе.

Музыкальныя основанія русской народной пѣсни также относятся къ этой системѣ древнихъ, какъ по складу мелодій, такъ и по ритмической группировкѣ текста словъ (стиховъ). Но въ то же время русская народная музыка и самобытна, вслѣдствіе того, что она вокальная, и въ ней неизбѣжно отразился духъ и геній языка, а языкъ, какъ извѣстно, составляетъ наиболѣе полное воплощеніе внутренней психической жизни каждаго народа.

А какъ музыкальныя основанія древности получили наиболѣе полное развитіе у древнихъ эллиновъ, писатели которыхъ оставили намъ также подробные теоретическіе трактаты объ ихъ музыкальной системѣ, то въ настоящемъ трудѣ мы и посвятили нѣсколько главъ объясненію этихъ основаній древне-эллинской музыки, потому что они необходимы какъ для уясненія русской народной музыки, такъ и для сравненія съ греческою.

Русскаго народа въ настоящемъ значеніи, конечно, еще и не существовало въ то время, когда древняя Греція переживала свой цвѣтущій періодъ развитія за нѣсколько вѣковъ до Р. Х.; поэтому о заимствованіи русской народной пѣсни отъ древнихъ грековъ не можетъ быть и рѣчи. Его не было и не могло быть ни въ напѣвѣ, ни въ ритмѣ (связанномъ съ просодіей и удареніемъ въ словахъ, различными въ разныхъ языкахъ и у разныхъ народовъ). Основанія русской народной музыки вытекали сами собою изъ того фонда или музыкальнаго матеріала, которымъ располагала древность; она знала наши діатоническіе интервалы (тоны нашей гаммы), но изучила ихъ только со стороны ихъ квинтоваго сродства, а этого недостаточно было для основанія гармоніи. Въ складѣ же мелодіи это квинтовое сродство отпечатлѣлось въ напѣвахъ почти всѣхъ народовъ древности. Тѣмъ не менѣе при общеніи народовъ между собою, русская народная музыка могла получить какія либо готовыя данныя или основанія частью

изъ азіатскаго востока (въ относительно глубокой древности), частью изъ Византіи, по принятіи Россіею христіанства (въ относительно позднѣйшее время). И, a priori, слѣдуетъ допустить, что слѣды такого общенія могутъ и должны быть въ русской народной музыкѣ; напр.: въ ней встрѣчаются и звукоряды безъ полутоновъ (китайская гамма), со скачками въ полтора тона, и встрѣчается восточный хроматическій тетрахордъ (называемый также мадьярскимъ въ малорусской музыкѣ), встрѣчаются въ преобладающемъ числѣ напѣвы чисто діатоническихъ тетрахордовъ, подходящіе и подъ древне-греческіе лады, и подъ средневѣковые западные церковные лады (существовавшіе и въ Византіи). Были ли это заимствованныя основанія, или они выросли у русскаго народа самобытно, изъ извѣстныхъ свойствъ музыкальнаго матеріала (квинтовое родство и тетрахорды вытекаютъ сами собою изъ интонаціи человѣческой рѣчи при ея оживленности), всѣ подобные вопросы еще мало изучены и мы предоставляемъ рѣшеніе ихъ будущей наукѣ: музыкальной этнографіи.

Въ настоящемъ трудѣ мы поставили себѣ задачей, по возможности, выяснить основанія русской народной музыки; для этого намъ нужно очертить основанія вообще древней музыкальной системы, съ особою полнотою развитой у древнихъ грековъ. За симъ сами собою выяснятся отличія русской музыки отъ греческой. Но имѣя общія основанія или общій музыкальный фондъ, эти оба стиля музыки развивались по принципамъ, не вполнѣ сходнымъ, и каждый изъ нихъ преслѣдовалъ свою задачу „по своему“. Въ своемъ творчествѣ они подчинялись лишь болѣе *общимъ* принципамъ акустики и музыкальнаго искусства, которыя имѣютъ свои законы, вытекающіе изъ требованій человѣческаго организма.

ОТДѢЛЪ I-й.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ МАТЕРІАЛЪ: ТОНЪ.

ГЛАВА I.

О естественныхъ интервалахъ.

Происхожденіе тона. Числовыя отношенія тоновъ (интервалы) между собою и къ основному тону (примѣ). Діатоническая лѣстница (гамма) изъ семи основныхъ тоновъ. Естественная гармонія и представляемыя ею численныя отношенія 15 интерваловъ. Промежутки между ступенями гаммы: цѣлый тонъ (большой и малый) и полутонъ (большой и малый).

Такъ какъ главный матеріалъ, изъ котораго—точно изъ кирпичей—строятся музыкальныя произведенія, есть тонъ, то мы прежде всего осмотримъ съ разныхъ сторонъ этотъ первый музыкальный элементъ.

Древніе греки называли органъ слуха „патетическимъ“, потому что тонъ внѣдряется въ самый нашъ организмъ и волнуетъ его, но его слѣдуетъ называть и самымъ „точнымъ“ органомъ нашей природы. Глазъ легко можетъ ошибиться въ опредѣленіи, напримѣръ, длины двухъ линій и не замѣтить, что одна изъ нихъ не вполнѣ вдвое менѣе, а немного больше или меньше половины. Но слухъ сейчасъ же самъ собою обнаруживаетъ подобную неравность: фальшивую октаву чувствуетъ каждый, даже вовсе не музыкальный слухъ. А что такое октава? *Вдвое* болѣе быстрое движеніе, чѣмъ движеніе примы. Музыка, прежде всего, есть движеніе. Глазъ нашъ можетъ преслѣдовать, напримѣръ, колебаніе натянутой струны, выведенной изъ покоя, только до извѣстной степени, именно: пока струна качается вверхъ и внизъ видимо для глаза и онъ можетъ сосчитать число колебаній. Въ это время никакого тона не слышно. Но какъ только движенія струны, по своей быстротѣ и мелкости, становятся неуловимыми для глаза, на сцену является органъ слуха: онъ явственно слышитъ тонъ и можетъ опредѣлить число его колебаній. Только это опредѣленіе дается не въ видѣ цифры, а въ видѣ ощущенія той или другой высоты

тона: чѣмъ ниже тонъ, тѣмъ меньше число его колебаній и, наоборотъ, чѣмъ выше—тѣмъ быстрѣе его колебанія, тѣмъ больше ихъ число въ данный моментъ времени. Колебанія звучащаго тѣла (напр. струны) передаются воздуху, частицы коего приходятъ въ колебательное движеніе и передаютъ его нашимъ слуховымъ нервамъ, также приходящимъ въ колебательное движеніе.

Если эти колебанія правильны или періодичны, т. е. когда въ одинаковое количество времени частица совершаетъ одинаковое число колебаній, пробѣгая при этомъ равное пространство впередъ и назадъ, то получается правильный однородный, непрерывно тянущійся *тонъ*. Колебанія эти похожи на качанія маятника взадъ и впередъ, почему ихъ называютъ также „маятниковыми“, а также „волнообразными“, вслѣдствіе сходства такого качанія съ колебаніями волны. Отъ смѣси неправильныхъ качаній съ правильными и отъ однихъ неправильныхъ колебаній получится шумъ съ различными свойствами (свистъ, дребезжаніе, шипѣніе и т. п.), въ составъ котораго могутъ входить и различные тоны въ смѣси съ звуками и шумомъ.

Поэтому, чистый музыкальный тонъ, добываемый искусственно (готоваго тона въ природѣ нѣтъ), есть правильно организованное, періодически повторяющееся, волнообразное движеніе (качаніе) частицъ матеріи, воспринимаемое нашимъ слуховымъ органомъ, какъ однородное ощущеніе или какъ матеріальное воплощеніе въ звукѣ опредѣленной цифры качаній частицъ матеріи, внѣ насъ находящихся. Каждый тонъ есть самъ по себѣ опредѣленная математическая величина. И такъ какъ въ новѣйшее время всѣ употребляющіеся въ музыкѣ тоны опредѣлены съ большою точностью, по числу производящихъ ихъ качаній частицъ воздуха въ секунду, то мы и обратимся къ этимъ точнымъ цифрамъ.

Извѣстно, что въ музыкѣ употребляютъ *семь основныхъ тоновъ*, которые, будучи поставлены по порядку ихъ высоты, составляютъ лѣстницу, скàлу или *гамму*, заканчивающуюся восьмымъ тономъ, октавою.

Эти тоны:	C.	D.	E.	F.	G.	A.	H.	C.
или	Do.	Re.	Mi.	Fa.	Sol.	La.	Si.	Do.
или	Прима,	Секунда,	Терція,	Кварта,	Квинта,	Секста,	Септима,	Октава (или повтореніе примы вдвое болѣе быстрое).

У каждаго изъ древнихъ народовъ были свои названія этихъ тоновъ. Въ западную Европу перешли греческія ихъ названія, пока въ 7 вѣкѣ по Р. Х. папа Григорій Великій не замѣнилъ ихъ начальными буквами латинской азбуки.

Для музыки важно отношеніе тоновъ между собою и къ одному главному центру или тоникѣ. Эти отношенія должны быть удобопонятны, легко схватываемы нашимъ органомъ слуха. А какъ они выражаются въ цифрахъ числа качаній воздуха въ секунду, то производимые ими тоны выразятся въ слѣдующихъ цифрахъ, принявъ за *единицу* число качаній примы.

Прима,	Секунда,	Терція,	Кварта,	Квинта,	Секста,	Септима,	Октава.
1.	$^{9}/_{8}$	$^{5}/_{4}$	$^{4}/_{3}$	$^{3}/_{2}$	$^{5}/_{3}$	$^{15}/_{8}$	2.
C.	D.	E.	F.	G.	A.	H.	C.

Такая послѣдовательность въ приведенныхъ отношеніяхъ называется *діатоническою* гаммою (διὰ—черезъ, за; τόνος—тонъ, т. е. послѣдовательность, переходящая отъ одного тона къ другому). На фортепіано она берется вся на бѣлыхъ клавишахъ. Но нѣтъ надобности, чтобы эта гамма начиналась непремѣнно съ C; она можетъ начаться и со всякаго другаго тона, лишь бы были соблюдены указанныя числовыя отношенія качанія этихъ тоновъ или „*интерваловъ*“, какъ ихъ называютъ въ музыкѣ. Стало быть, интервалъ есть разстояніе одного тона отъ другаго, а также и разстояніе каждаго тона отъ примы. Это разстояніе опредѣляется взаимнымъ отношеніемъ числа качаній. Если, напримѣръ, прима производится 100 качаніями въ секунду, то прочіе интервалы выразятся въ слѣдующихъ числахъ:

Прима,	Секунда,	Терція,	Кварта,	Квинта,	Секста,	Септима,	Октава.
100.	112,5.	125	133,33...	150.	166,65.	187,5.	200
или 1.	$1^{1}/_{8}$	$1^{1}/_{4}$	$1^{1}/_{3}$	$1^{1}/_{2}$	$1^{2}/_{3}$	$1^{7}/_{8}$	2.

Разсматривая теперь отношеніе каждаго интервала къ примѣ и интерваловъ между собою, мы видимъ, что самыя простыя отношенія суть: 1:2—октава; 2:3—квинта; 3:4—кварта. Эти числовыя отношенія такъ ясны и такъ удобно схватываются нашимъ органомъ слуха, что онъ признаетъ ихъ родство съ перваго разу. Самое простое изъ нихъ—октава или та-же прима, только удвоенная въ быстротѣ; за симъ—квинта, а за нею—кварта, которая въ сущности есть обращенная квинта. Перенесите въ квартѣ приму на октаву вверхъ и получите 6:4, причемъ 6 будетъ удвоенная прима $2 \times 3 = 6$, т. е. октава ея; изъ C-F (кварты) мы сдѣлали F-C (квинту). Или перенесите кварту на октаву внизъ, получите F—C = 2:3, ибо съ перенесеніемъ F (4) на октаву внизъ число качаній ея становится вдвое менѣе (2). Это ближайшее послѣ октавы родство съ примою кварты и квинты составляетъ причину того, что они играютъ важную роль въ музыкѣ подъ именемъ *доминантъ* или преобладающихъ, господствующихъ тоновъ

(верхняя доминанта—квинта, нижняя—кварта). Это же ближайшее родство октавы, кварты и квинты къ примѣ было причиною того, что эти интервалы извѣстны были всѣмъ народамъ съ самой глубокой древности, какъ наиболѣе близкіе и родственные между собою. Близость же ихъ вполнѣ объяснена теперь акустикою, которая доказала, что числовыя отношенія этихъ тоновъ входятъ въ видѣ гармоническихъ (частичныхъ) тоновъ въ составъ каждаго основнаго (нижняго) тона, принятаго за приму. Это, такъ называемая, *естественная гармонія* (Naturharmonie). Если взять сильно какой нибудь музыкальный тонъ на трубѣ, органѣ или даже на фортепіано, то, хотя мы по привычкѣ слышимъ только одинъ тонъ, но въ сущности—это только болѣе сильный нижній, покрывающій прочіе, а при немъ раздаются и другіе тоны, менѣе сильные, которыхъ мы будто не замѣчаемъ нашимъ сознаніемъ, но однако-жъ чувствуемъ, потому что въ случаѣ отсутствія ихъ нижній тонъ представляется намъ другаго качества, какъ-бы пустымъ. Поэтому, каждый музыкальный тонъ—составной, состоящій изъ нижняго основнаго и верхнихъ гармоническихъ (Partialtöne, harmonische Obertöne). Это происходитъ отъ того, что длинный столбъ воздуха, приведенный въ качаніе нижнимъ тономъ, разбивается самъ собою на болѣе мелкіе столбы съ пропорціонально увеличившеюся скоростью движеній (или числа качаній въ секунду), такъ что на трубѣ можно, усиливая лишь дыханіе и не трогая ни одного клапана, произвесть отъ нижняго тона всѣ его гармоническіе тоны. На флейтѣ усиленное дыханіе сейчасъ же превращаетъ приму въ октаву и въ двойную октаву. На скрипкѣ и на струнѣ фортепіано (водя по ней пальцемъ при удареніи по клавишу) получаютъ гармоническіе тоны въ видѣ „флажолетовъ“. Для лучшаго изслѣдованія этихъ гармоническихъ частичныхъ тоновъ придуманы и особые приборы—*резонаторы*, усиливающіе ихъ звучность и составляющіе для слуха почти то же, что микроскопы для глаза.

Вотъ эта естественная гармонія въ порядкѣ послѣдовательности тоновъ отъ нижнихъ къ верхнимъ *).

Фиг. 1.

Основной тонъ	Частичные или гармоническіе тоны								
C.	c	g	c′	e′	g′	b′	c″	d″	e″
1.	2	3	4	5	6	7	8	9	10.

*) Напоминаемъ, что при обозначеніи тоновъ буквами, ихъ раздѣляютъ на октавы: басовые тоны отъ C (по нотамъ на второй приписной линіи внизу въ басовомъ ключѣ) вверхъ семь тоновъ означаютъ большими буквами, слѣдующую октаву вверхъ отъ C—малыми буквами; слѣдующую октаву вверхъ—малыми буквами съ одной черточкой, слѣдующую вверхъ октаву отъ C—малыми буквами съ двумя черточками и т. д.

Цифры, стоящія внизу, обозначая порядокъ слѣдованія частичныхъ тоновъ по ихъ высотѣ, въ то же время выражаютъ и отношенія между числами качаній волнъ каждаго тона. Напр.:

$$\begin{array}{cccc} C & c & c' & c'' \\ 1 & 2 & 4 & 8 \end{array}$$

показываютъ, что это рядъ слѣдующихъ другъ за другомъ октавъ.

$$\left\{\begin{array}{c} c—g \\ 2—3 \end{array}\right\}$$

означаетъ отношеніе чиселъ качанія, какъ 2:3, что выражаетъ квинту. Есть здѣсь и отношеніе 3:4 (g—c′), выражающее кварту.

Кромѣ того, въ естественныхъ гармоническихъ тонахъ даются и другія числовыя отношенія, которыя для насъ весьма важны, ибо они выражаютъ собою тѣ естественныя, такъ сказать, въ природѣ вещей лежащія отношенія, которыя легко схватываются и человѣческимъ голосомъ (при пѣніи и декламаціи) и органомъ слуха. Но прежде чѣмъ къ нимъ обратиться, мы бросимъ еще взглядъ не только на отношенія интерваловъ къ примѣ или основному тону, но и на отношенія ихъ между собою.

	C	D	E	F	G	A	H	C.
Числа отношеній къ примѣ	1	$^9/_8$	$^5/_4$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^5/_3$	$^{15}/_8$	2
Числа отношеній интерваловъ между собою	$^9/_8$	$^{10}/_9$	$^{16}/_{15}$	$^9/_8$	$^{10}/_9$	$^9/_8$	$^{16}/_{15}$	

Фиг. 2.

Разстоянія между ближайшими тонами или ихъ интервалы выражаются слѣдовательно такимъ образомъ:

между D и C $= {}^9/_8 : 1 = {}^9/_8$ или *цѣлый тонъ*, большой
„ E и D $= {}^5/_4 : {}^9/_8 = {}^{10}/_9$ „ *цѣлый тонъ*, малый
„ F и E $= {}^4/_3 : {}^5/_4 = {}^{16}/_{15}$ „ *полутонъ* большой
„ G и F $= {}^3/_2 : {}^4/_3 = {}^9/_8$ „ *цѣлый тонъ*, большой
„ A и G $= {}^5/_3 : {}^3/_2 = {}^{10}/_9$ „ *цѣлый тонъ*, малый
„ H и A $= {}^{15}/_8 : {}^5/_3 = {}^9/_8$ „ *цѣлый тонъ*, большой
„ C и H $= 2 : {}^{15}/_8 = {}^{16}/_{15}$ „ *полутонъ* большой.

Изъ этого видно, что принятые музыкальною системою промежутки или разстоянія между тонами (интервалы) составляютъ величины четырехъ родовъ: *цѣлый тонъ большой* ($^9/_8$), *цѣлый тонъ малый* ($^{10}/_9$) и *полутонъ большой* ($^{16}/_{15}$), къ которому надо прибавить еще *полутонъ малый* ($^{25}/_{24}$),—(составляющій разстояніе или интервалъ между большою и малою терціею $^5/_4 : {}^6/_5 = {}^{25}/_{24}$, напр.: между E и Es).

Разница между большимъ и малымъ цѣлымъ тономъ $^9/_8 : {}^{10}/_9 = {}^{81}/_{80}$ была извѣстна грекамъ еще и въ древности, во времена Пиѳагора и называлась „comma syntonum“. Разница же между

большимъ и малымъ полутономъ $^{16}/_{15} : ^{25}/_{24} = ^{384}/_{375}$ или почти $^{77}/_{75}$ весьма близка къ другой „коммѣ“, называвшейся „comma ditonicum“, а также „Пиѳагорейскою коммою“ ($^{74}/_{73}$), составлявшей разницу между двумя энгармоническими тонами His : C = 74 : 73.

Если всмотрѣться, какъ съ помощью этихъ промежутковъ (тоновъ и полутоновъ) подѣлено пространство октавы, то мы увидимъ, что оно какъ бы разбито на 2 участка по 4 тона въ каждомъ или на 2 *четверозвучія*, построенныхъ приблизительно одинаково.

Каждое четверозвучіе заключаетъ въ себѣ пространство кварты, подѣленное такъ:

тонъ (большой), тонъ (малый) и полутонъ въ 1-мъ четв. (C.D.E.F.)

тонъ (малый), тонъ (большой) и полутонъ во 2-мъ четв. (G.A.H.C.)

Они раздѣлены между собою цѣлымъ *тономъ*, большимъ (F-G), вслѣдствіе чего представляютъ два раздѣльныхъ четверозвучія. Серединные тоны F и G, кварта и квинта, составляютъ какъ бы двѣ поворотныя оси.

Эти четверозвучія на пространствѣ кварты были извѣстны и древнимъ грекамъ, которые называли ихъ *тетрахордами* (tetra— четыре и chordos—струна), а равно и всѣмъ древнимъ народамъ.

И такъ—діатоническая гамма состоитъ изъ двухъ раздѣльныхъ тетрахордовъ, между которыми введенъ промежутокъ или интервалъ большаго цѣлаго тона (дополнительный тонъ). Эти тетрахорды играли важную и самостоятельную роль въ древней греческой музыкѣ, которая на различныхъ способахъ сочетаній ихъ, а также дѣленія пространства кварты, основала всю свою систему. На такихъ же тетрахордахъ, какъ увидимъ ниже, основана и русская народная музыка.

Теперь возвратимся къ тѣмъ интерваламъ или отношеніямъ, которые даетъ намъ естественная гармонія (фиг. 1. стр. 15). Она представляетъ намъ 15 различныхъ отношеній въ предѣлахъ октавы:

Фиг. 3.

1) 1 : 2 (C : c) октава.
2) 2 : 3 (c : g) квинта.
3) 3 : 4 (g : c′) кварта.
4) 3 : 5 (g : e′) секста большая.
5) 4 : 5 (c′ : e′) терція большая.
6) 4 : 7 (c′ : b′) септима уменьш.
7) 5 : 6 (e′ : g′) терція малая.
8) 5 : 7 (e′ : b′) квинта уменьш.
9) 5 : 8 (e′ : c″) секста малая.
10) 6 : 7 (g′ : b′) терція уменьшенная.
11) 7 : 8 (b′ : c″) секунда чрезмѣрная.
12) 7 : 9 (b′ : d″) терція большая.
13) 8 : 9 (c″ : d″) секунда большая.
14) 9 : 10 (d″ : e″) секунда малая.

и

15) 5 : 9 (e′ : d″) септима.

Всѣ эти интервалы, какъ естественные, вполнѣ доступны голосу и смычковымъ инструментамъ; ихъ можно также воспроизводить искусственно на приспособленныхъ къ тому акустическихъ приборахъ. Но изъ нашей музыкальной системы выброшены всѣ интервалы, въ составъ которыхъ входитъ число 7 (именно: 4 : 7, 5 : 7, 6 : 7, 7 : 8, 7 : 9), а также выброшена децима 3 : 7 (вмѣсто нея употребляется децима 5 : 12), которые всѣ однако-жъ хорошо звучатъ.—Въ нашей музыкальной системѣ принята только одна большая терція 4 : 5 (а есть еще и другая 7 : 9), одна малая терція 5 : 6 (а есть еще и другая 6 : 7), а изъ трехъ секундъ приняты только двѣ: 8 : 9 и 9 : 10 (а есть еще и третья 7 : 8). За симъ не приняты естественныя септимы 5 : 9 и 4 : 7 (уменьш.), а введена большая 8 : 15 и малая 9 : 16.

Всѣ приведенные нами интервалы составляютъ однако же *естественныя* или теоретическія отношенія. На практикѣ же употребляются между ними только немногіе въ полной чистотѣ: именно октавы и квинты; остальные же только болѣе или менѣе приближаются къ теоретическимъ. Современная музыка употребляетъ такъ называемые *темперованные* интервалы (уравненные), а древняя употребляла *пиѳагорейскіе* интервалы, открытые по сродству квинты.

Русская народная музыка, какъ выросшая на почвѣ голоса, также употребляетъ и естественные и пиѳагорейскіе интервалы; но когда мы укладываемъ ее въ наши ноты, то мы вынуждены укладывать народные напѣвы въ темперованные интервалы, созданные главнымъ образомъ въ интересахъ клавишной и инструментальной музыки и въ интересахъ гармоническихъ модуляцій. Отсюда происходятъ довольно важныя по нашему мнѣнію послѣдствія, которыя становятся ясными только при ближайшемъ знакомствѣ съ этими интервалами, ихъ свойствами и исторіей ихъ происхожденія. А какъ въ хронологическомъ порядкѣ первыми явились пиѳагорейскіе интервалы, то мы къ нимъ и обратимся.

ГЛАВА II.

О пиѳагорейскихъ интервалахъ.

Сродство тоновъ по квинтѣ. Открытые по этому сродству тоны ходами квинтъ *вверхъ*. Употребленіе ихъ въ древней Греціи. Пиѳагоровъ кругъ. Отличія ихъ отъ естественныхъ интерваловъ. Тоны, открываемые квинтовыми ходами *внизъ*. Сходство ихъ съ естественными интервалами. Употребленіе ихъ въ древней персо-арабской системѣ.

Когда мы говоримъ спокойно, голосъ нашъ держится извѣстнаго средняго тона, слегка то подымаясь, то понижаясь, для обозначенія отдѣловъ фразъ, въ ближайшіе тоны. Но при вопросительной фразѣ голосъ обыкновенно повышается на квинту вверхъ; а при утвержденіи или отвѣтѣ голосъ падаетъ или понижается на кварту. Наприм., если фразу: какъ, неужели?—да я пойду! положить на музыку, то—при среднемъ тонѣ *g* въ началѣ фразы—онъ подымется на квинту d на слогѣ *же* (въ неужели) и понизится на кварту d (отъ *g* внизъ) на слогѣ *ду* (въ пойду). Это свойство нашего голоса, при обыкновенной, не особенно напряженной рѣчи, подыматься при вопросѣ на квинту и понижаться при отвѣтѣ (или утвержденіи) на кварту, при преобладаніи *средняго* тона, наложило свою печать на всю первобытную, древнюю, равно церковную и народную музыку, которая была исключительно вокальная.

Первобытная музыка имѣла спокойный, эпическій характеръ, такъ какъ назначеніе ея было служить выраженіемъ настроенія массы, толпы, а не отдѣльныхъ лицъ, въ жизни и темпераментѣ которыхъ могутъ проявляться напряженіе, страстность, личныя особенности, тогда какъ проявленія массы менѣе подвижны и спокойнѣе, составляя, такъ сказать, середину между личными крайностями. Да и сама музыка въ древнія времена составляла часть религіи, принадлежность обрядовой стороны разныхъ торжествъ въ честь боговъ, а впослѣдствіи и христіанскаго богослуженія; она являлась всегда связанною со словами, а не самостоятельною. Также точно и назначеніе свѣтскихъ стиховъ, речитативовъ, напѣ-

вовъ, думъ и пѣсень было—выражать не личную, индивидуальную жизнь, а чувства и настроенія массъ и народа. Вслѣдствіе этого напѣвы какъ религіозные, такъ и свѣтскіе, относясь или къ обрядамъ или къ разсказамъ о временахъ минувшихъ, о подвигахъ героевъ и богатырей, не нуждались въ большомъ объемѣ тоновъ, свойственномъ настроенію личному, страстному, а довольствовались повышеніями и паденіями голоса, свойственными спокойному состоянію духа. А эти повышенія и паденія не идутъ далѣе кварты или квинты внизъ и вверхъ отъ средняго тона. Перейти отъ него на цѣлую октаву вверхъ или внизъ было бы уже несогласно съ внутреннимъ эпическимъ характеромъ древней поэзіи, какъ религіозной, такъ и бытовой народной. Поэтому древняя народная музыка держалась въ предѣлахъ кварты или квинты (тетрахорда или пентахорда), какъ замкнутаго въ себѣ пространства, подѣленнаго на извѣстныя ступени. Сродство тоновъ по квинтѣ (2 : 3) было краеугольнымъ камнемъ всей древней музыкальной системы у грековъ, арабовъ, персовъ и другихъ народовъ. По квинтамъ найдены были и всѣ древніе интервалы, такъ какъ октава не вноситъ съ собою никакихъ новыхъ тоновъ, а только повторяетъ приму. F. ^{1} C. ^{2} G. ^{3} D. ^{4} A. ^{5} E. ^{6} H.

Достаточно было сдѣлать эти 6 квинтовыхъ ходовъ, чтобы добыть всѣ необходимые интервалы для діатонической гаммы. Сведя ихъ всѣ въ пространство одной октавы (съ помощью повышенія F на 1 октаву и пониженія D и A на 1 октаву, а E и H на 2 октавы), мы получимъ діатоническую гамму интерваловъ C. D. E. F. G. A. H. C., бывшихъ въ употребленіи у древнихъ грековъ.

Пиѳагоръ, въ 6-мъ вѣкѣ до Р. Х. въ приписываемыхъ ему идеяхъ о теоріи музыки и интерваловъ, пошелъ и далѣе шестой квинты и, сдѣлавъ еще шесть квинтовыхъ ходовъ вверхъ, открылъ такъ называемый „пиѳагоровъ кругъ“, состоящій изъ 12-ти квинтъ, изъ которыхъ послѣдняя (12-я) почти совпадаетъ съ первымъ начальнымъ тономъ, изъ котораго вышли.

E ^{6} H ^{7} Fis ^{8} Cis ^{9} Gis ^{10} Dis ^{11} Ais ^{12} Eis

Выйдя изъ F, мы на двѣнадцатомъ ходѣ получили Eis, который на фортепіано представляется одной и той же клавишей, что и F. Но и Пиѳагоръ уже опредѣлилъ разницу между ними, найдя, что по количеству колебаній струны F : Eis = 73 : 74, т. е. Eis выше F почти на $^{1}/_{10}$ часть интервала цѣлаго тона*). Также точно

*) На клавишныхъ инструментахъ, напр. фортепіано, ихъ слили въ одной клавишѣ; такіе близко сходные тоны называются „энгармоническими“, напр.: His и C, E и Fes, Eis и F суть „энгармоническіе“ тоны.

His выше C на $^1/_{10}$ часть тона и т. д. Стало быть, „пиѳагоровъ кругъ“ не замкнутъ, ибо двѣнадцатая квинта не совпадаетъ вполнѣ съ исходнымъ тономъ.

Найденные по квинтамъ пиѳагорейскіе интервалы однако же невполнѣ совпадаютъ съ естественными, что легко открывается при вычисленіяхъ.

Фиг. 4.

C	— G	— D	— A	— E	— H.
1	$^3/_2$	$(^3/_2)^2$	$(^3/_2)^3$	$(^3/_2)^4$	$(^3/_2)^5$ или
1	$^3/_2$	$^9/_4$	$^{27}/_8$	$^{81}/_{16}$	$^{243}/_{32}$

Первая квинта C—G одинакова, какъ естественная, такъ и пиѳагорейская.

Второй квинтовой ходъ даетъ тонъ D, который, будучи перенесенъ на октаву внизъ, даетъ $^9/_4 : 2 = ^9/_8$, т. е. секунду C—D. Тоже одинаковая съ естественною.

Третій ходъ, отъ D къ A, даетъ тонъ, который, будучи перенесенъ на октаву внизъ, даетъ съ C—A сексту въ $^{27}/_{16}$ ($^{27}/_8 : 2$). Такого интервала уже нѣтъ въ естественной гармоніи, но онъ близокъ къ большой естественной секстѣ $^5/_3$ или $^{25}/_{15}$, а именно $^{27}/_{16} = ^5/_3 \cdot ^{81}/_{80}$. Слѣдовательно пиѳагорейская большая секста выше естественной на комму $^{81}/_{80}$ или почти на $^1/_{10}$ цѣлаго тона.

Четвертый ходъ даетъ намъ E, которая, будучи перенесена на двѣ октавы внизъ ($^{81}/_{16} : 4 = ^{81}/_{64}$), даетъ большую пиѳагорейскую терцію къ C, т. е. C : E = 64 : 81. Между тѣмъ естественная большая терція C : E = 4 : 5 или 64 : 80. Слѣдовательно пиѳагорейская большая терція выше естественной опять на комму, ибо отношеніе $^5/_4$ надо помножить на $^{81}/_{80}$, чтобы получить пиѳагорейскую большую терцію $^{81}/_{64} = ^5/_4 \cdot ^{81}/_{80}$.

Подобными же вычисленіями найдено, что пиѳагорейскія малыя терціи и септимы ниже естественныхъ на $^{80}/_{81}$, а большая пиѳагорейская септима ($^{243}/_{128} = ^{15}/_8 \cdot ^{81}/_{80}$) выше нашей общепринятой септимы, какъ вводнаго тона въ октаву (H : C = 15 : 8).

Если сопоставить интервалы, открытые по квинтовому сродству (пиѳагорейскіе), съ интервалами, открытыми въ естественной гармоніи (естественными), то получатся слѣдующія цифры:

Отношенія между двумя сосѣдними тонами:

Фиг. 5.

	C	D	E	F	G	A	H	C
Въ естественныхъ интервалахъ	$^9/_8$	$^{10}/_9$	$^{16}/_{15}$	$^9/_8$	$^{10}/_9$	$^9/_8$	$^{16}/_{15}$	
Въ пиѳагорейскихъ интервалахъ . . .	$^9/_8$	$^9/_8$	$^{256}/_{243}$	$^9/_8$	$^9/_8$	$^9/_8$	$^{256}/_{243}$	

Отношенія всѣхъ интерваловъ къ примѣ

(число колебаній которой принято за 1).

Фиг. 6.	C	D	Es	E	F	G	As	A	H	C
Въ естественныхъ интервалахъ .	1	$^9/_8$	$^6/_5$	$^5/_4$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^8/_5$	$^5/_3$	$^{15}/_8$	2
Въ пиѳагорейскихъ „ .	1	$^9/_8$	$^{32}/_{27}$	$^{81}/_{64}$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^{128}/_{81}$	$^{27}/_{16}$	$^{243}/_{128}$	2

Итакъ, въ пиѳагорейской гаммѣ *одинаковые* интервалы съ естественными: секунда ($^9/_8$), кварта ($^4/_3$), квинта ($^3/_2$) и октава (2).

Фиг. 7.

Неодинаковы	естест.	—	пиѳагорейск.	
Терція большая	$^5/_4$	—	$^5/_4 \cdot ^{81}/_{80} = ^{81}/_{64}$	*выше* естествен.
Терція малая	$^6/_5$	—	$^6/_5 \cdot ^{80}/_{81} = ^{32}/_{27}$	*ниже* „
Секста большая	$^5/_3$	—	$^5/_3 \cdot ^{81}/_{80} = ^{27}/_{16}$	*выше* „
Секста малая	$^8/_5$	—	$^8/_5 \cdot ^{80}/_{81} = ^{128}/_{81}$	*ниже* „
Септима большая. . . .	$^{15}/_8$	—	$^{15}/_8 \cdot ^{81}/_{80} = ^{243}/_{128}$	*выше* „

При неодинаковости интерваловъ, древніе греки иначе дѣлили пространство октавы, чѣмъ мы: у нихъ оно было раздѣлено на *пять равныхъ большихъ тоновъ* ($^9/_8$) и на два равныхъ полутона ($^{256}/_{243}$), называвшіеся у нихъ „limma“.—„Limma“ на $^1/_{10}$ тона менѣе, чѣмъ нашъ полутонъ $^{16}/_{15}$, ибо $^{256}/_{243} = ^{16}/_{15} \cdot ^{80}/_{81}$. Слѣдовательно, наши вводные тоны или полутоны E—F и H—C были какъ бы сдвинуты ближе, тѣснѣе между собою, наши большія терціи и сексты были рѣзче, выше, какъ бы раздвинутѣе или открытѣе, а наши малыя терціи и сексты были ниже, сдвинутѣе, мутнѣе, какъ бы печальнѣе. Отъ того отличіе мажорнаго лада (съ большой терціей и секстой) отъ минорнаго (съ малой терціей и секстой) было рѣзче, рельефнѣе, чѣмъ у насъ; и хотя собственно мажора и минора не существовало у древнихъ грековъ, но мы употребляемъ эти выраженія въ данномъ случаѣ условно, для поясненія разницы звукорядовъ съ большими и малыми терціями и секстами въ интервалахъ пиѳагорейскихъ и естественныхъ.

Такимъ образомъ, интервалы и расположеніе ихъ въ гаммѣ настолько различны въ древней системѣ и въ новѣйшей, что для отличія ихъ можно было бы называть: пиѳагорейскіе интервалы—*мелодическими*, ибо они открыты путемъ квинтовыхъ одноголосныхъ ходовъ, а естественные—*гармоническими*, такъ какъ они открыты въ естественной гармоніи въ частичныхъ верхнихъ тонахъ (гармоническихъ) нижняго основнаго тона, звучащихъ съ нимъ одновременно. Напр.: мелодическая большая терція есть отно-

шеніе $^{81}/_{64}$, а гармоническая $^{5}/_{4}$ (или $^{80}/_{64}$). Мелодическая большая септима $^{243}/_{128}$, а гармоническая—$^{15}/_{8}$ *) и т. д.

Русскіе народные напѣвы также основаны на мелодическихъ интервалахъ, которые употреблялись повсюду въ древніе и средніе вѣка въ пѣніи и для строя инструментовъ (по квинтамъ), такъ что пиѳагорейскіе интервалы царили въ Европѣ, какъ въ практикѣ, такъ и въ теоріи музыки, вплоть до 16 вѣка (Zarlino). На сколько употребленіе этихъ интерваловъ, не приспособленныхъ къ потребностямъ нашей гармоніи (основанной на терцовомъ строѣ аккордовъ), производитъ въ пѣніи или игрѣ впечатлѣніе, отличное отъ мелодіи, построенной на естественныхъ и темперованныхъ интервалахъ, о томъ будетъ разъяснено нами ниже. Мелодія движется по лѣстницѣ, ступени которой иначе разставлены въ древней и новой системѣ интерваловъ. Кромѣ упомянутыхъ уже интерваловъ съ помощью квинтовыхъ ходовъ можно получить и другіе: для этого нужно только идти квинтами не вверхъ, а *внизъ*. Такъ какъ это имѣетъ отношеніе къ предмету нашего труда, то мы приведемъ здѣсь въ двухъ столбцахъ тѣ и другіе.

Фиг. 8.

Интервалы, полученные квинтовыми ходами *вверхъ*		Интервалы, полученные квинтовыми ходами *внизъ*
(лѣв.)	C	(прав.) Dèses
	G	Ases
	D	Eses
	A	Bb.
	E	Fes
	H	Ces
	Fis	Ges
	Cis	Des
	Gis	As
	Dis	Es
	Ais	B.
	Eis	F
	His	C.

Всѣ тоны лѣваго столбца (полученные квинтовыми ходами вверхъ) выше чѣмъ соотвѣтствующіе тоны праваго столбца (отъ квинтовыхъ ходовъ внизъ) на $^{74}/_{73}$, т. е. напр.: число качаній волнъ тона His

*) Хотя большая септима или вводный тонъ (Leitton, note sensible) не входитъ въ составъ естественной гармоніи примы (напримѣръ: H нѣтъ въ частичныхъ тонахъ отъ C), но онъ легко получается, какъ большая терція (H) отъ квинты (G) основнаго тона (C); именно: $G : H = {}^{3}/_{2} \times {}^{5}/_{4} = {}^{15}/_{8}$, что и составляетъ отношеніе H, какъ септимы отъ C.

относится къ числу качаній C какъ 74 : 73. А какъ пиѳагорейскіе тоны, открытые квинтовыми ходами вверхъ, начинаютъ уже съ 4-го хода замѣтно быть выше естественныхъ, то поэтому тоны правой стороны, которые вообще нѣсколько ниже тоновъ лѣвой стороны, подходятъ очень близко къ естественнымъ, отличаясь отъ нихъ ничтожнымъ отношеніемъ $^{843}/_{846}$, которое на практикѣ совершенно незамѣтно. Поэтому тонъ E—Fes, C Deses, H Ces, и т. д. Надо полагать, что эти интервалы отъ квинтовыхъ ходовъ внизъ были извѣстны древнимъ персамъ, въ эпоху Сассанидовъ, до завоеванія ихъ страны аравитянами, которые нашли у персовъ вполнѣ развитую систему пиѳагорейскихъ и естественныхъ интерваловъ отъ квинтовыхъ ходовъ внизъ.

Съ греческой музыкальной системой арабо-персы познакомились, вѣроятно, позднѣе, можетъ быть при посредствѣ своего знаменитаго ученаго *Эль Фараби* (въ 10 вѣкѣ по Р. Х.), который оставилъ въ своихъ сочиненіяхъ правила дѣленія грифа у лютни. Судя также по предписаніямъ, изложеннымъ въ сочиненіяхъ знаменитаго персидскаго теоретика *Абдулъ Кадира* (въ 14 вѣкѣ) о дѣленіи монохорда и въ сочиненіяхъ *Махмуда Ширази* (14 вѣка), прежніе писатели, и въ томъ числѣ извѣстный „Кизеветтеръ“ *) въ своей „Исторіи музыки арабовъ“, предполагали, что у нихъ было дѣленіе нашего тона (какъ промежутка, интервала) на три части, такъ что у нихъ существовала *одна треть* тона. Наше же дѣленіе не идетъ далѣе $^1/_2$ *тона*.

Извѣстно, что пространство октавы въ нашей современной системѣ подѣлено на 6 цѣлыхъ тоновъ, изъ коихъ каждый дѣлится на два полутона, такъ что всѣхъ ступеней въ нашей октавѣ (хроматической)—12. Между тѣмъ у арабовъ пространство октавы дѣлилось на 17 ступеней, что и дало поводъ думать, что они дѣлили интервалъ цѣлаго тона на три части. Тогда арабская музыка была бы совершенно недоступна къ выполненію нашими музыкальными инструментами. Но *Гельмгольцъ*, провѣривъ числовыя данныя, приведенныя у Кизеветтера изъ арабскихъ источниковъ, вычислилъ на ихъ основаніи интервалы, вполнѣ сходные съ пиѳагорейскими и естественными **). Онъ точно опредѣлилъ эти 17 тоновъ арабской гаммы, которые были слѣдующіе:

C—Des—d⌣D—Es—e⌣E—F—Ges—g⌣G—As—a⌣A—B—h—c⌣C.

Тоны, обозначенные большими буквами, съ слѣдующими за ними

*) *R. G. Kiesewetter.* „Die Musik der Araber“ съ предисловіемъ ф. Гаммеръ Пургсталла (v. Hammer-Purgstall). Leipzig 1842. стр. 32 и 33.

**) *H. Helmholtz.* Die Lehre von den Tonempfindungen. S. 434 и 435.

чертами, были пиѳагорейскіе, именно: C. D. E. F. G. A. B. C., тоны, обозначенные малыми буквами съ слѣдующими за ними дугами, были естественные (т. е. почти совпадающіе съ ними, полученные квинтовыми ходами внизъ), именно d. e. g. a. h. c.

Разстояніе между тонами, гдѣ есть черточка—пиѳагорейская „лимма“ $^{256}/_{243}$ (сокращенно $^{20}/_{19}$ или $^{1}/_{5}$ полутона), а гдѣ стоитъ дуга, тамъ разстояніе „комма“ $^{81}/_{80}$ (или $^{1}/_{5}$ полутона). Значитъ у нихъ для пяти ступеней было по двѣ струны для каждой: d и D, e и E, g и G, a и A, c и C. Эти тоны различались между собою на такую самую величину (комму), на какую отличаются пиѳагорейскіе отъ естественныхъ. Полутоны же, напр.: C—Des, D—Es и т. д. были немного менѣе нашихъ полутоновъ ($^{4}/_{5}$). Если бы выкинуть изъ этой гаммы тоны двойные (числомъ 5), то получилось бы всего 12 ступеней въ октавѣ, какъ и въ нашей системѣ. И точно—это случилось немного позднѣе, въ 14—15 вѣкахъ въ Персіи, гдѣ установилась 12-ступенная октавная гамма, аналогичная съ новой европейской гаммой. Кизеветтеръ думаетъ, что ее занесли туда европейскіе миссіонеры, но Гельмгольцъ опровергаетъ такое мнѣніе, указывая на то, что и въ Европѣ въ то время еще не установилась опредѣленно новая система, а бывшіе зачатки гармоніи въ Европѣ вовсе не принимались на азіатскомъ востокѣ. Скорѣе можно думать, что отрывки системы естественныхъ интерваловъ, найденные у александрійскихъ грековъ, основывались на персидскихъ традиціяхъ и что, наоборотъ, европейцы въ эпоху крестовыхъ походовъ позаимствовали у востока кое-что по части музыки, напр.: лютневые, гитарные инструменты съ подѣленнымъ грифомъ, смычковые инструменты и т. п. Указывая на это, Гельмгольцъ между прочимъ выставляетъ на видъ и „вводный тонъ“ (въ октаву), который уже былъ у персо-арабовъ и который въ эту эпоху началъ появляться и въ средневѣковой полуденной Европѣ.

Слѣдовательно, на азіатскомъ востокѣ дошли самостоятельно до естественныхъ интерваловъ и, такъ какъ „естественная гармонія“ имъ была неизвѣстна, то открыть ихъ они могли только съ помощью квинтовыхъ ходовъ внизъ.

До сихъ поръ мы отличали естественные интервалы отъ пиѳагорейскихъ, главнымъ образомъ, потому, что первые пригодны и для гармоніи, а вторые своими терціями и секстами не годятся для аккордовъ. Но въ сущности и тѣ и другіе интервалы слѣдуетъ назвать „естественными“, ибо они основаны на естественномъ сродствѣ тоновъ, удобопонятномъ для

нашего слуха. Но въ то время, какъ въ естественной гармоніи всѣ интервалы подчинены общему закону сродства къ основному тону (примѣ) и между собою (15 отношеній), въ пиѳагорейскихъ тонахъ берется во вниманіе только *одно* изъ этихъ отношеній, именно: сродство квинты (2 : 3).

Теперь мы перейдемъ къ интерваламъ, которые, въ противуположность 1-мъ двумъ, можно прямо назвать *искусственными*. Это, такъ называемые, „темперованные“ интервалы.

ГЛАВА III.

О темперованныхъ (уравненныхъ) интервалахъ.

Октавная система, смѣнивъ квинтовую, предъявила новыя требованія. Теоретикъ новой системы Рамо. Повышеніе большихъ и пониженіе малыхъ терцій. Неравномѣрная температура интерваловъ. Возраженія противъ нея. Введеніе *равномѣрной температуры* и творцы ея во Франціи и Германіи. Дѣленіе пространства октавы на 12 равныхъ ступеней (полутоновъ). Сравненіе числовыхъ отношеній 3-хъ родовъ интерваловъ: естественныхъ, пиѳагорейскихъ и темперованныхъ. Различія мелодіи и гармоніи въ строяхъ чистомъ и темперованномъ. Русская народная музыка не имѣетъ ничего общаго съ темперованными интервалами, введенными октавной системой.

Да не посѣтуетъ на насъ читатель, если мы утомляемъ его акустическими подробностями и цифрами относительно музыкальныхъ интерваловъ. Мы считаемъ это необходимымъ, чтобы освѣтить въ надлежащемъ свѣтѣ наши отношенія къ русской народной музыкѣ,—тѣмъ болѣе, что до сихъ поръ на эту сторону мало обращали вниманія.

Не подлежитъ сомнѣнію, что весь древній и средневѣковой міръ употреблялъ пиѳагорейскіе интервалы, открытые по сродству квинты. По этимъ интерваламъ строились и всѣ древніе инструменты. И какъ главнѣйшіе изъ этихъ интерваловъ совпадаютъ съ естественными (октавы, кварты, квинты), то эти простѣйшія отношенія (1 : 2, 2 : 3, 3 : 4) были извѣстны въ самой глубокой древности и послужили первыми ступенями для первобытныхъ древнѣйшихъ гаммъ. Но древняя музыка была почти исключительно вокальная, поэтому—при пѣніи—голосъ, руководимый естественными потребностями слуха, могъ брать и естественные интервалы вмѣсто близко сходныхъ съ ними пиѳагорейскихъ (напр.: терціи, сексты, септимы), что оставалось бы незамѣченнымъ, ибо не было регулятора интерваловъ—гармоніи и аккордовъ. Голосъ могъ слегка повышать или понижать эти интервалы въ интересахъ выразительности и впадать, напр., то въ естественную, то

пиѳагорейскую терцію или сексту. Къ тому же, мы знаемъ, что до естественныхъ интерваловъ дошли тоже квинтовымъ путемъ, только ходами внизъ, и что эти тоны были извѣстны персамъ, арабамъ, александрійскимъ грекамъ и другимъ народамъ востока. Замѣтимъ при этомъ, что, по опытамъ нѣмецкаго ученаго *Вебера*, найденъ тотъ предѣлъ, за которымъ отступленіе отъ чистоты интервала уже не ощущается нашимъ слухомъ; этотъ предѣлъ выражается отношеніемъ 1000 : 1001, т. е., если одинъ тонъ имѣетъ число колебаній въ секунду 1000, а другой 1001, то они будутъ представляться намъ совершенно одинаковыми, тождественными, безъ всякаго диссонанса. Стало быть, на 1000 колебаній въ секунду 1 лишнее будетъ уже нами не замѣчено. Къ этому предѣлу различаемаго нашимъ слухомъ диссонанса, близко подходитъ и отношеніе 845 : 846, которымъ отличаются интервалы квинтовыхъ ходовъ *внизъ* отъ естественныхъ интерваловъ. Различіе ихъ почти не доступно нашему слуху, почему мы и приняли эти интервалы равными другъ другу. (e=Fes, h=Ces...).

Въ западной Европѣ, до самаго 17 столѣтія, пѣвцы упражнялись въ пѣніи въ сопровожденіи монохорда, построеннаго по пиѳагорейскимъ, а въ послѣдствіи и по чистымъ естественнымъ интерваламъ; этотъ естественный строй въ серединѣ 16 вѣка ввелъ знаменитый Джузеппе Царлино (1519—1590), указавъ на соотвѣтствующія дѣленія струны монохорда. Поэтому мы въ правѣ сказать, что древній міръ, античный и восточный, а тѣмъ болѣе средневѣковой, употреблялъ рядомъ съ пиѳагорейскими и естественные интервалы. Но, уже въ сравнительно новое время, когда начала вводиться гармонія, когда расширились понятія о консонансахъ и диссонансахъ и явились попытки модулировать въ лады болѣе отдаленные, а также вслѣдствіе важной роли, какую начали играть въ музыкѣ органъ и клавишные инструменты, перешли къ новой музыкальной системѣ, для которой понадобилось „приспособить“ прежде употреблявшіеся тоны. Эта новая *„октавная система“*, съ вводнымъ въ октаву тономъ (h—c), съ двумя ладами: мажоромъ и миноромъ, и съ возможностью аккордовъ и модуляцій, потребовала „уравненія“ тоновъ или интерваловъ. Сущность этого уравненія состоитъ въ томъ, что пространство употребляемыхъ въ музыкѣ тоновъ подѣлили на равные участки—*октавы*, а пространство каждой октавы опять подѣлили на равные участки: шесть тоновъ или двѣнадцать полутоновъ. Но естественными или пиѳагорейскими интервалами нельзя подѣлить октавы на такіе вполнѣ равные участки или равно отстоящія другъ отъ друга ступени.

Для объясненія этого приведемъ примѣры.

Если вы возьмете, на вѣрно-настроенной по квинтамъ скрипкѣ. на струнѣ *a* тонъ *H*, который составлялъ бы чистую кварту къ ближайшей открытой струнѣ *E*, и потомъ попробуете это самое *H* взять одновременно съ другою сосѣднею открытою струною D, то вы получите большую сексту D—H, нечистую, которая васъ не удовлетворитъ, а заставитъ искать *чистую*. Для этого вамъ придется передвинуть по струнѣ *A* палецъ на $1^3/_5$ парижской линіи назадъ (по измѣренію Гельмгольца*), что замѣтно улучшаетъ красоту консонанса (D—h) и легко выполняется пальцемъ. Нечистая секста была пиѳагорейская ($^{27}/_{16}$), которая слегка выше естественной ($^5/_3$).

Или: настройте на фортепіано 4 квинты подрядъ вверхъ совершенно чисто, напр.: C-G-D-A-E, и потомъ переведите полученное E чистыми октавами на двѣ октавы внизъ, чтобы получить терцію къ C. Вы услышите рѣзкую, высокую, крикливую терцію, которую вамъ надо слегка понизить, чтобы она давала полный консонансъ съ примою (C), т. е. превратить высокую пиѳагорейскую терцію въ естественную.

Акустическіе разсчеты еще точнѣе разъясняютъ эти различія интерваловъ, найденныхъ по квинтовому (2 : 3) и по терцовому ($^4/_5$) сродству. Такъ какъ октавы должны быть во всякомъ строѣ безусловно чисты (1 : 2), то пространство октавы слѣдуетъ подѣлить интервалами такъ, чтобы они не выходили за черту октавы. Подѣливъ ее на кварту и квинту (или наоборотъ), вы остаетесь въ предѣлахъ октавы, ибо $^4/_3 . {}^3/_2 = 2$. Но подѣливъ ее на три большихъ терціи**), напримѣръ:

$$\begin{matrix} \text{C} & — & \text{E} & — & \text{Gis} & — & \text{His} \\ \text{Deses} & — & \text{Fes} & — & \text{As} & — & \text{C} \end{matrix}$$

мы получимъ $^5/_4 . {}^5/_4 . {}^5/_4 = {}^{125}/_{64}$, а октава должна быть $^{128}/_{64} = 2$. Слѣдовательно три большихъ естественныхъ терціи еще не даютъ октавы—и при октавной системѣ ихъ надо немного повысить, такъ, чтобы пространство октавы дѣлилось 3 терціями на 3 равныхъ участка. Съ другой стороны 4-ре малыхъ естественныхъ терціи

$$(\text{c}—\text{es}—\text{ges}—\overset{\text{bb}}{\underset{\text{a}}{\quad}}—\text{c})$$

переходятъ уже за предѣлъ октавы $(^6/_5)^4 = {}^{1296}/_{625}$, а октава должна быть $^{1296}/_{648} = 2$ (или $^{1250}/_{625} = 2$). Такъ какъ 4 малыя терціи

*) *Гельмгольцъ*. Die Lehre von den Tonempfindungen. 2 изд. S. 497.

**) Терція большая составляется изъ 2 цѣлыхъ тоновъ, а малая изъ тона съ $^1/_2$ тономъ; кварта изъ $2^1/_2$ тоновъ, квинта изъ $3^1/_2$ тоновъ, октава изъ шести цѣлыхъ тоновъ или двѣнадцати полутоновъ.

уже немного выше октавы, то для нашей октавной системы ихъ надо всѣ слегка понизить.

Слѣдовательно, современная музыкальная октавная система, смѣнившая прежнюю квинтовую (или тетрахордную) предъявила требованіе – измѣнить нѣкоторые естественные и пиѳагорейскіе интервалы, чтобы они всѣ умѣстились въ пространство или участокъ одной октавы, и прежде всего потребовалось *повышеніе* большихъ терцій и *пониженіе* малыхъ, что само собою уже повлекло и *пониженіе* большихъ секстъ и *повышеніе* малыхъ (такъ какъ эти интервалы суть обращенія терцій). Къ тому же—уже давно было извѣстно, что пиѳагорейская терція ($^{81}/_{64}=^{3}/_{4}.^{81}/_{80}$) на $^{81}/_{80}$ больше естественной ($^{5}/_{4}$), а 12-я квинта (His) даетъ не чистую октаву къ C, а его энгармоническій тонъ, который на $^{74}/_{73}$ выше C. Между тѣмъ все болѣе и болѣе увеличивающееся значеніе клавишныхъ инструментовъ (органа, клавесина, клавира и т. п.) требовало: 1) чтобы пиѳагорейское E съ примою C составляло бы хорошую терцію, но давало бы и хорошую квинту съ H (вверхъ) и съ A (внизъ); 2) чтобы изъ трехъ подрядъ большихъ терцій (C—E—Gis—His) послѣдняя давала чистую октаву съ C (т. е., чтобы His=C); 3) чтобы изъ четырехъ подрядъ малыхъ терцій (C—Es—Ges—Bb—Deses) послѣдняя также давала чистую октаву (т. е., чтобы Deses=C). Слѣдовательно, нужно, чтобы одна и таже клавиша выражала вмѣстѣ: gis и as, his и c, es и dis, ges и fis, Bb и a, Deses и C, и т. д.

И вотъ, французскій ученый Рамо (1683—1764) еще въ 1726 г. предложилъ строй такъ называемой *неравномѣрной температіи* (уравненія) *), при которой слегка понижали малыя терціи, а слегка повышали большія. Дѣлалось это такимъ образомъ: четыре квинты (c—g—D—A—E) слегка понижали для того, чтобы получить E=Fes, т. е. почти совпадавшее съ естественною терціей отъ C ($^{5}/_{4}$), затѣмъ опять слегка понижали слѣдующія 4 квинты (E—H—Fis—Cis—gis), чтобы получить gis=as, т. е. дававшую хорошую терцію и къ E и къ Fes. Затѣмъ остальныя 4-ре квинты (gis—Dis—Ais—Eis—His) слегка повышали, чтобы получилось His равное C, т. е. His=C, чистая октава. Такой строй давалъ чистыя терціи C—e, D—fis, G—h, E—gis, но когда отъ E шли въ сторону верхней доминанты (H), а отъ C въ сторону нижней доминанты (F), то терціи становились все хуже и хуже. При такомъ неравномѣрномъ строѣ интерваловъ, который одна-

*) См. J. J. Rousseau. Dictionnaire de musique. T. III. p. 213.

кожъ Д'Аламберъ еще въ 1762 г. нашелъ во всеобщемъ употребленіи во Франціи, нѣкоторые лады выходили твердыми, какъ бы мрачными (напр. Es-dur, B-dur), а болѣе отдаленные замѣтно неровными. Играть можно было въ хорошемъ строѣ только въ C-dur и ближайшихъ къ нему ладахъ. Правда, до начала 17 вѣка не модулировали въ отдаленные лады и употребляли только два бемоля (для B и Es) и три діэза (для Fis, Cis, Gis), чтобы получать вводные тоны въ ладахъ G-dur, D-dur и A-dur). Но въ 17 и 18 вѣкахъ начали уже мало-по-малу осваиваться съ болѣе отдаленными модуляціями, при которыхъ „неравномѣрная“ темперація интерваловъ уже не удовлетворяла. Самъ творецъ этой теоріи, Рамо, подъ конецъ своей жизни сталъ вводить во Франціи и защищать другую—„равномѣрную“ темперацію интерваловъ (gleichschwebende Temperatur), которая по словамъ Матезона (въ его „Critica Musica“ 1725 г.) была изобрѣтена въ Германіи *Нейдгардомъ* и *Веркмейстеромъ*. Эту равномѣрную темперацію для клавира уже употреблялъ Себастіанъ *Бахъ*, а сынъ его Эммануилъ Бахъ, отличный виртуозъ на клавирѣ, въ изданномъ въ 1753 г. сочиненіи „Настоящее руководство для игры на клавирѣ“, уже безусловно требовалъ для этого инструмента равномѣрной темперациі. И точно,—несмотря на многочисленныя возраженія съ разныхъ сторонъ, она все болѣе и болѣе укрѣплялась на практикѣ, вслѣдствіе постепенно увеличивающагося значенія клавишныхъ инструментовъ. По этой системѣ все пространство между октавою (C—c) дѣлится на 12 равныхъ полутоновъ, такъ, чтобы C=His=Deses и чтобы всѣ эти тоны сливались въ одной клавишѣ. Для этого разницу ихъ, отношеніе $^{74}/_{73}$, распредѣляютъ между всѣми 12 квинтами (вверхъ и внизъ) и такимъ образомъ получаютъ всѣ квинты слегка нечистыми на ничтожную величину $^{1}/_{60}$ полутона. Тогда всѣ тоны квинтами вверхъ (съ діэзами) и квинтами внизъ (съ бемолями) становятся равными, т. е. Fis=Ges, Dis=Es, Ais=B, Eis=F, E=Fes, и т. д.

Этимъ путемъ помѣстили на 12 клавишахъ 24 тона (12 квинтъ вверхъ и 12 квинтъ внизъ) и получили въ октавѣ 12 равныхъ полутоновъ (хроматическую гамму).

Темперованная квинта слегка нечиста, ибо она$=^{3}/_{2}.^{885}/_{886}$, т. е. немного ниже естественной, и хотя это отличіе находится уже близко къ предѣлу неощущаемаго ухомъ диссонанса (1000 : 1001), но тѣмъ не менѣе, въ связи съ другими интервалами и въ общемъ теченіи мелодіи и гармоніи, вліяніе этой какъ бы „тусклой“ квинты не остается незамѣченнымъ для слуха, привыкшаго къ чистымъ

интерваламъ (въ секунду она даетъ $1^1/_9$ толчка или колебанія). Единственный интервалъ, который чистъ и одинаковъ во всѣхъ 3-хъ родахъ интерваловъ, это—октава. Затѣмъ отличія прочихъ видны изъ слѣдующей таблицы:

Фиг. 9.

Интервалы.	Чистые или естественные.	Пиѳагорейскіе квинтовые.	Равномѣрно темперованные.
Терція большая	$^5/_4$	$^5/_4 \cdot {}^{81}/_{80}$ выше ест.	$^5/_4 \cdot {}^{127}/_{126}$ выше ест.
Терція малая	$^6/_5$	$^6/_5 \cdot {}^{80}/_{81}$ ниже „	$^6/_5 \cdot {}^{121}/_{122}$ ниже „
Секста большая	$^5/_3$	$^5/_3 \cdot {}^{81}/_{80}$ выше „	$^5/_3 \cdot {}^{122}/_{121}$ выше „
Секста малая	$^8/_5$	$^8/_5 \cdot {}^{80}/_{81}$ ниже „	$^8/_5 \cdot {}^{127}/_{126}$ ниже „
Полутонъ	$^{16}/_{15}$	$^{16}/_{15} \cdot {}^{80}/_{81}$ меньше „	$^{16}/_{15} \cdot {}^{147}/_{148}$ меньше „

Уже полутонъ $^{16}/_{15}$, болѣе тѣсный въ пиѳагорейской ($^{20}/_{21} = {}^{16}/_{15} \cdot {}^{80}/_{81}$) и въ равномѣрной темперацiи ($^{18}/_{17} = {}^{16}/_{15} \cdot {}^{147}/_{148}$), даетъ чувствовать свое отличіе въ чистомъ строѣ отъ темперованнаго. Но за то всѣ вообще интервалы темперованнаго строя отличаются отъ чистаго на меньшую величину, чѣмъ пиѳагорейскіе—и это, казалось бы, должно служить въ ихъ пользу. Но на практикѣ выходитъ нѣсколько иначе. Меньшія уклоненія темперованныхъ интерваловъ отъ чистыхъ даютъ такіе *комбинаціонные* тоны *) („сочетанные“ при современномъ употребленіи этихъ тоновъ въ гармоніи), которые сильнѣе диссонируютъ, чѣмъ при употребленіи пиѳагорейскихъ интерваловъ. Относительно же одноголоснаго мелодическаго употребленія такихъ интерваловъ, которые приняты почти исключительно въ интересахъ гармоніи и инструментальной музыки, можно замѣтить, что они своею тусклостью какъ бы обезличены. Раздѣляя октаву на равныя ступени полутоновъ, они подчинились этому господству примы и октавы, тогда какъ вся древняя, средневѣковая и народная музыка, какъ исключительно вокальная, подчинена господству квинты, которая и дала древности свои „пиѳагорейскіе интервалы“. Въ этой квинтовой или тетрахордной системѣ каждый интервалъ заявлялъ свою индивидуальность, свой характеръ и постоянно давалъ чувствовать свою квинтовую связь и происхожденіе.

Какъ мы увидимъ ниже, прежняя квинтовая система, въ которой созданы и русскіе народные напѣвы, не знала октавы, какъ самостоятельнаго интервала, а составляла его изъ 2-хъ самостоятельныхъ участковъ: кварты и квинты или квинты и кварты. Ученые теоретики

*) При одновременномъ теченіи двухъ тоновъ являются еще такъ называемые „*комбинаціонные*“ тоны, большею частью ниже основныхъ, которые присоединяются къ частичнымъ (гармоническимъ) тонамъ каждаго основнаго тона въ отдѣльности и тѣмъ придаютъ извѣстную окраску созвучію или диссонансу.

называютъ такое дѣленіе октавы „*гармоническимъ*“, когда квинта внизу (напр. C. D. E. F. G.+ G. A. H. C.), а кварта на верху; а если наоборотъ, то „*ариѳметическимъ*“ (кварта внизу, квинта на верху, напр. C. D. E. F.+ F. G. A. H. C.). Въ системѣ естественныхъ интерваловъ есть большой и малый цѣлый тонъ ($^{9}/_{8}$ и $^{10}/_{9}$), большой и малый полутонъ ($^{16}/_{15}$ и $^{25}/_{24}$), а въ равномѣрной темперацiи всѣ эти тонкія отличія стушеваны однимъ общимъ дѣлителемъ октавы на 12 ступеней, именно: полутономъ въ $^{18}/_{17}$. При одноголосномъ же пѣніи, пѣвецъ, не стѣсняемый гармоніей, могъ свободно переходить отъ пиѳагорейскихъ къ естественнымъ интерваламъ, гдѣ этого требовалъ слухъ и выразительность, и тѣмъ постоянно держаться въ самомъ чистомъ строѣ. Такимъ образомъ, имѣя дѣло съ русскою народною музыкою, мы можемъ встрѣтить въ ней только естественные интервалы (мелодическіе по квинтовому сродству и гармоническіе по естественной гармоніи). Между тѣмъ намъ приходится укладывать ее въ искусственные, однообразно темперованные (размѣренные) интервалы, созданные въ совершенно чуждыхъ ей интересахъ гармоніи и модуляціи и октавной системы. Отъ этого выходитъ то, извѣстное всѣмъ записывателямъ народныхъ напѣвовъ, явленіе, что самая точная ихъ укладка въ наши ноты не удовлетворяетъ пѣвца. Вы сыграете ему мотивъ на фортепіано, спрашиваете: такъ-ли?—И онъ только нерѣшительно киваетъ головой: „кажись, что такъ“, „но что-то есть неладное“ —говоритъ его улыбка. Попробуете этотъ самый мотивъ спѣть безъ фортепіано,—и пѣвецъ одобряетъ. Въ пѣніи вы невольно берете естественные интервалы, а слова даютъ истинный акцентъ напѣву. Но что же выходитъ, когда къ мотиву, взятому безъ словъ, въ темперованныхъ интервалахъ, мы присоединяемъ еще гармонію, аккорды, въ темперованныхъ интервалахъ? Мы еще болѣе удалились отъ смысла народной пѣсни и эффектъ, производимый такимъ гармоническимъ сопровожденіемъ на фортепіано таковъ, что народный пѣвецъ вовсе не узнаетъ спѣтой имъ пѣсни. Въ нее внесено много новаго, чуждаго, что оттѣснило самую пѣсню на третій планъ. Но если мотивъ пѣть со словами, то и при гармоническомъ аккомпаниментѣ, пѣвецъ хотя и узнаетъ пѣсню, но находитъ, что сопровожденіе ей мѣшаетъ, вноситъ нѣчто чуждое и лишнее. Мы увидимъ впослѣдствіи, что и другіе аттрибуты нашей октавной и тактовой системы вносятъ въ народную музыку пертурбацію, которая еще болѣе усиливаетъ измѣненіе ея характера на столько, что уложенную въ наши ноты и такты народную пѣсню уже нельзя назвать таковою, а слѣдуетъ признать пере-

водомъ на новый современный музыкальный языкъ, съ *комментаріями* переводчика, болѣе или менѣе удачно освѣтившаго особенности оригинала для современнаго музыканта. Но какъ дѣло идетъ пока объ интервалахъ, то мы отвѣтимъ на сомнѣніе и вопросы тѣхъ, которые могли бы сказать: неужели же столь ничтожныя различія въ интервалахъ могутъ схватываться слухомъ и производить различные эффекты? не относятся ли эти различія болѣе къ области теоретическихъ вычисленій, къ тонкостямъ акустики и математики, чѣмъ къ практической музыкѣ? чувствительны ли они для музыкальнаго слуха на столько, чтобы измѣнять самый характеръ напѣва въ тѣхъ или другихъ интервалахъ?—На это даютъ отвѣтъ опыты и наблюденія, произведенныя въ Германіи *Гельмольцемъ* и въ Англіи *Томпсономъ*, а также практика образовавшихся въ Англіи „обществъ сольфеджистовъ“.

Гельмгольцъ устроилъ особый инструментъ „гармоніумъ“, на которомъ разныя клавитуры и регистры давали строй чистый естественный и строй темперованный, а также строй по чистымъ квинтамъ (пиѳагорейскій).

Различіе этихъ строевъ при выполненіи мелодій и гармоній весьма замѣтно, особенно послѣ того, какъ ухо нѣсколько привыкло къ чистымъ интерваламъ. На фортепіано, короткость тона и быстрота движенія маскируютъ неудобства темперацiи, но на тянущихся тонахъ фисгармоніи, производимые ею толчки (Schwebungen) придаютъ аккордамъ дрожаніе, раздражающее нервы. Замѣченныя отличія, при игрѣ въ разныхъ строяхъ на гармоніумѣ, Гельмгольцъ очерчиваетъ слѣдующими замѣчаніями: *) мажорныя трезвучія въ естественномъ строѣ выходятъ полныя, ровныя, пріятно-благозвучныя, безъ всякихъ толчковъ (колебаній). Въ сравненіи съ ними, тѣ же трезвучія въ темперованномъ строѣ—мутны, грубы, безпокойны, слегка дрожащія, что сразу замѣчаетъ каждый, даже не музыкантъ. *Септаккордъ* въ естественномъ строѣ имѣетъ не болѣе рѣзкости, чѣмъ обыкновенный мажорный аккордъ въ темперованномъ или пиѳагорейскомъ строѣ, на одинаковой высотѣ тоновъ. На высокихъ октавахъ музыкальной скалы, всякіе *аккорды* темперованнаго строя звучатъ почти фальшиво въ сравненіи съ такими же аккордами чистаго строя (причина—комбинаціонные тоны темперованныхъ интерваловъ). Далѣе, всѣ отличія между мажорными и минорными аккордами, между различными положеніями аккордовъ, между консонансами и диссонансами, выходятъ на чистомъ

*) Helmholtz. Die Lehre von den Tonempfindungen. 2 изд. стр 4. 89—490.

строѣ гораздо явственнѣе, рѣшительнѣе и характернѣе, отъ чего модуляціи въ другой ладъ получаютъ гораздо болѣе выразительности, а диссонансы болѣе рѣзкости. Даже уменьшенный септаккордъ, столь употребительный въ новой музыкѣ, выходитъ въ естественномъ строѣ—въ сравненіи съ чистымъ строемъ другихъ аккордовъ—очень рѣзкимъ, приближающимся къ границѣ невыносимаго. Однѣ перемѣны въ положеніи аккорда уже достаточно оттѣняютъ въ естественномъ строѣ гармоническія краски.

Неудивительно, что средневѣковые музыканты, привыкшіе къ естественнымъ интерваламъ въ пѣніи, чистымъ и пиѳагорейскимъ, и къ модуляціи лишь въ ближайшіе лады, такъ долго и упорно вооружались противъ искусственной темперацiи интерваловъ, о чемъ сохранилось много сочиненій отъ второй половины 17-го и 1-й половины 18-го вѣка.

Для слуха, не привыкшаго къ темперованному строю (напр. въ простомъ народѣ) или отвыкшаго отъ него, исполненіе въ немъ на фортепіано, а тѣмъ болѣе въ оркестрѣ, представляется точно игрою на разстроенномъ инструментѣ. Оркестровая музыка никогда не бываетъ чиста, гармонична: одни инструменты, сами по себѣ, даютъ естественные интервалы (мѣдные), другіе—не вполнѣ точно размѣрены регистромъ своихъ отверстій съ тонкими дѣленіями темперацiи (деревянные), третьи имѣютъ чистыя квинты въ открытыхъ струнахъ (смычковые) и могутъ измѣнять интервалы, т. е. брать и естественные, и пиѳагорейскіе, и темперованные. Для тонкаго слуха, каждый оркестръ представляется не согласованнымъ во всѣхъ своихъ инструментахъ, настроенныхъ нечисто, а отдѣльныя группы деревянныхъ духовыхъ, выступающихъ въ самостоятельной гармоніи (безъ участія прочихъ инструментовъ), часто рѣжутъ слухъ своею нестройностью. Къ болѣе чистому строю, какъ отдѣльная группа, были-бы способны смычковые инструменты, если бы они не играли въ темперованномъ строѣ. Но этотъ строй, вѣроятно, служитъ причиною того, что исполненіе струнныхъ квартетовъ второстепенными игроками (не говоря уже о любителяхъ) представляется большею частію нестройнымъ; обыкновенно слушатели замѣчаютъ, что не мѣшало-бы имъ получше „подстроиться“. Но въ такомъ впечатлѣніи, кромѣ дѣйствительно фальшивыхъ нотъ, большую роль играетъ привычка играть темперованными интервалами, созвучіе которыхъ тѣмъ болѣе рѣзко, чѣмъ выше тоны музыкальной скалы. Такъ какъ у первоклассныхъ артистовъ квартетное исполненіе выходитъ болѣе стройнымъ и благозвучнымъ, то на это обстоятельство обратилъ

вниманіе французскій ученый Делезень *), который подвергнулъ точному математическому опредѣленію тоны, употребленные такими артистами въ квартетахъ. На правильно раздѣленной струнѣ, которую употребилъ Делезень въ дѣло, оказалось, что первоклассные артисты въ квартетахъ играли не темперованными, а чистыми интервалами (что на смычковыхъ инструментахъ вполнѣ возможно), повинуясь своему слуху. Но для этого, кромѣ слуха, нужна еще и привычка играть чистыми интервалами и большая техника для перехода, гдѣ можно, въ чистый строй (напр. оставаясь нѣкоторое время въ одномъ ладу или ближайшихъ къ нему), а гдѣ нужно—въ темперованный. Главное въ этомъ случаѣ—умѣнье брать терціи и сексты въ обоихъ строяхъ и быстро мѣнять ихъ, по мѣрѣ надобности. Извѣстный анекдотъ о китайцѣ, которому лучше всего понравилась первая піеса въ нашемъ оркестровомъ концертѣ, получаетъ отъ этого иную окраску: пока оркестръ настраивался, онъ стремился по крайней мѣрѣ къ гармоніи, а настроившись, началъ играть, какъ большой разстроенный инструментъ. А слушатели, не привыкшіе къ темперованнымъ интерваламъ (но привыкшіе къ одноголосной мелодіи безъ гармоніи), гораздо чувствительнѣе, чѣмъ мы, къ неровностямъ строя.

Въ настоящее время, не только у музыкантовъ-инструментистовъ, но и у пѣвцовъ, слухъ испортился отъ постояннаго сопровожденія пѣнія на фортепіано съ его нечистымъ строемъ и отъ игры въ оркестрѣ. Но возстановленіе чистаго строя вполнѣ возможно въ квартетной музыкѣ (вообще для смычковыхъ инструментовъ) и въ пѣніи одиночномъ и хоровомъ. Одиночное пѣніе въ естественныхъ интервалахъ мы и теперь слышимъ въ русской народной музыкѣ (великорусскихъ и малорусскихъ пѣсняхъ). Хоровое же предпринято въ Англіи „обществами сольфеджистовъ“ (Tonic-solfa-association), которыя образовались сначала въ Лондонѣ, а потомъ распространились и въ другіе большіе города, такъ что къ 1865 г. въ Англіи насчитывали болѣе 150000 членовъ этихъ обществъ. Главная ихъ цѣль—пѣть въ хорахъ естественными интервалами, безъ инструментальнаго сопровожденія. Ихъ ното-писаніе отличается отъ нашего и обходится безъ линеекъ: тоны означаются одними буквами: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si. Совмѣстное пѣніе хоровъ этихъ сольфеджистовъ, по общимъ отзывамъ, далеко чище, стройнѣе, благозвучнѣе и пріятнѣе обыкно-

*) *M. Delezenne.* Mémoire sur les valeurs numériques des notes de la gamme (Зап. Общества Наукъ, Земледѣлія и Искусствъ въ Лиллѣ, 1826—1827 гг.)

веннаго хороваго пѣнія въ темперованномъ строѣ. Обученіе хоровъ въ естественныхъ интервалахъ дается легко, какъ взрослымъ, такъ и дѣтямъ.

Прибавимъ къ этому, что какъ на „гармоніумѣ“ Гельмгольца, такъ и на „энгармоническомъ органѣ“ Томпсона (Perronet Thompson), устроенномъ имъ въ Англіи самостоятельно, впѣ всякой связи съ устройствомъ Гельмгольца, можно исполнять мелодіи и гармоніи въ *трехъ различныхъ строяхъ*, донынѣ извѣстныхъ въ музыкѣ: естественномъ, пиѳагорейскомъ и темперованномъ. Не только гармоніи, но и одноголосныя мелодіи звучатъ разно въ различныхъ строяхъ. Пѣвецъ поетъ, а скрипачъ играетъ безъ всякаго затрудненія подъ сопровожденіе чистаго строя такого органа. Когда мелодія доходитъ до терціи или сексты, аккомпанирующій можетъ внезапно остановиться и услышать, какъ пѣвецъ—разогнавшись—беретъ надлежащій тонъ безъ аккомпанимента; сравненіе этого тона на инструментѣ убѣждаетъ, что интервалъ взятъ пѣвцомъ чистый, естественный, а не темперованный;—тоже самое повторяется и съ скрипачемъ. Вообще, послѣ ряда наблюденій, Гельмгольцъ пришелъ къ убѣжденію, что для слуха, неиспорченнаго постояннымъ сопровожденіемъ инструментовъ съ температоію, пѣніе или игра чистыми естественными интервалами есть дѣло самое легкое, которое дается само собою безъ всякаго усилія. Но разъ привыкнувъ къ чистому строю, такой слухъ будетъ уже тяготиться нечистотою темперованнаго строя.

А какъ русскіе народные напѣвы поются большею частью безъ всякаго сопровожденія, то слухъ народа не испорченъ температоіей интерваловъ, а пѣвцы изъ его среды поютъ чистыми интервалами,—а это одно уже придаетъ его напѣвамъ характеръ, отличный отъ нашихъ мелодій въ темперованномъ строѣ.

ОТДѢЛЪ II-й.

ОРГАНИЗАЦІЯ МУЗЫКАЛЬНАГО МАТЕРІАЛА.

Образованіе различныхъ звукорядовъ (гаммъ) изъ тоновъ.

ГЛАВА IV.

Первыя общія ступени первобытной гаммы: кварта, квинта, октава. Китайская гамма. Пять типовъ ея. Отсутствіе полутоновъ, скачки въ $1^1/_2$ тона. *Трихорды*. Остатки ихъ въ Шотландіи. Русская народная пѣсня въ китайской гаммѣ. Слѣды первобытныхъ трихордовъ въ древнѣйшей Греціи. Энгармоническіе трихорды Олимпа. Строй лиръ до Пиѳагора. Выполненіе промежутковъ древней гаммы: діатонизмъ, хроматизмъ, энгармонизмъ. Порядокъ историческаго ихъ развитія. Числовыя данныя для интерваловъ трехъ родовъ греческой системы. Дѣленія Дидима, Птолемея. Естественные и темперованные интервалы въ древней Греціи за 3 вѣка до Р. Х.

Различные напѣвы, какъ древніе, такъ и новые, составляются не прямо изъ отдѣльныхъ тоновъ, а изъ тоновъ, уже приведенныхъ предварительно въ какой либо строй или ладъ. Въ этомъ случаѣ въ музыкѣ, какъ и въ органической природѣ, происходитъ постепенная организація матеріала и формъ, отъ низшихъ до высшихъ.

Первый матеріалъ музыки—тонъ—уже представляется намъ извѣстной организаціей съ правильными и ровными дугами качанія (взадъ и впередъ), съ опредѣленною скоростью движенія въ секунду. Мы получили точно сырой матеріалъ, напр.: нить, изъ которой еще надо соткать ткань и потомъ уже выводить по ней узоры. Въ органической природѣ мы также видимъ, что элементы не прямо соединяются для образованія органическихъ формъ, а проходятъ промежуточныя организаціи, чтобы потомъ, подъ вліяніемъ жизненной силы, постепенно образовать ячейки, клѣтчатую ткань, волокна, сосуды и, наконецъ, живой индивидуумъ растенія или животнаго.

Такъ и въ музыкѣ,—переходъ отъ тона къ напѣву составляютъ промежуточныя организаціи музыкальныхъ элементовъ въ звуко-

ряды или гаммы; изъ нихъ организуются мотивы, а изъ мотивовъ— законченные напѣвы или мелодіи.

Мелодическое движеніе есть *перемѣна высоты* тона во времени, но для этого нуженъ извѣстный масштабъ или лѣстница съ ступенями, по которымъ шагаетъ мелодія по порядку или скачками. Этотъ масштабъ или лѣстница и есть то, что музыканты называютъ *гаммою;* въ ней извѣстные тоны (интервалы), употребляющіеся въ мелодіи, расположены по порядку ихъ высоты. Поэтому гамма есть масштабъ для измѣренія движенія тоновъ по высотѣ, какъ ритмъ есть масштабъ для измѣренія движенія тоновъ во времени. Эта аналогія гаммы и ритма была замѣчена многими теоретиками древнихъ и новыхъ временъ.

Всѣ народы избрали извѣстныя *ступени* музыкальной лѣстницы, а не переливали незамѣтно изъ тона въ тонъ.

Эти ступени были: простѣйшія отношенія тоновъ, т. е. *кварта* (3 : 4), *квинта* (2 : 3) и *октава* (1 : 2). Интервалы эти встрѣчаются въ ступеняхъ гаммы всѣхъ народовъ земнаго шара, древнихъ и новыхъ, дикихъ и культурныхъ, что доказываетъ, что они яснѣе и удобопонятнѣе прочихъ для психо-физическаго организма человѣка.

Поэтому первообразомъ или основной схемой самой древней гаммы былъ звукорядъ: c—f—g—c, состоявшій изъ примы, кварты, квинты и октавы. Поставленныя по порядку ихъ высоты, онѣ составили собою *двѣ кварты* c—f и g—c, раздѣленныхъ промежуточнымъ тономъ (f—g) или два *„дихорда“*. Такой звукорядъ наложилъ свою печать на всю отдаленную древность, которую мы считаемъ себя въ правѣ назвать *эпохою кварты*. На эти интервалы, надо полагать, были настроены и первобытные струнные инструменты. Напр.: древнѣйшая лира у грековъ до Орфея, по Боэцію, имѣла именно такой строй; она не годилась для самостоятельной мелодіи, но пригодна была для сопровожденія пѣнія. Дальнѣйшимъ шагомъ въ этомъ дѣлѣ было восполненіе промежутковъ между пустыми квартами. Отъ G нашли кварту внизъ (или квинту вверхъ) D, а отъ f кварту вверхъ B,—и вотъ - явилась характеристическая гамма

$$\overbrace{C - D - F}^{} - \overbrace{G - B - C}^{}.$$

1 т. $1^1/_2$ т. 1 т. $1^1/_2$ т. 1 т.

безъ терціи и сексты, составленная изъ двухъ *трихордовъ*, т. е. двухъ квартъ съ однимъ промежуточнымъ тономъ въ каждой. Въ 1-мъ трихордѣ скачекъ въ $1^1/_2$ тона послѣ второй ступени, а во 2-мъ— скачекъ въ $1^1/_2$ тона послѣ первой ступени. Между трихордами

дополнительный тонъ (F—G). Эта характеристическая гамма извѣстна въ теоріи музыки подъ названіемъ *шотландской* или *китайской*, потому что она встрѣчается равно въ древнихъ напѣвахъ Китая и Шотландіи.

Гамму эту можно съиграть на однихъ черныхъ клавишахъ фортепіано, транспонировавъ ее на большую терцію внизъ;

As—B—Des—Es—Ges—As.
1 т. 1½ т. 1 т. 1½ т. 1 т.

Но изъ нея же можно вывести еще нѣсколько гаммъ, если поочередно принимать каждый ея тонъ за примy или тонику.

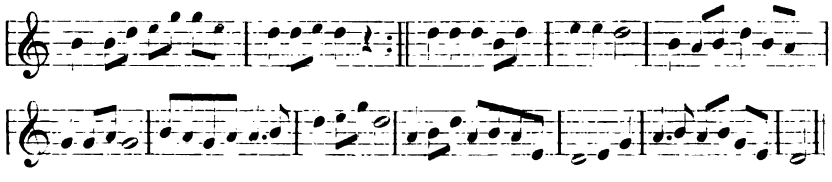
Фиг. 10.

1) c. d. f. g. b. c. = as. b. des. Es. Ges. As. = безъ 3 и 6 ступени.
2) c. d. f. g. a. c. = des. es. ges. as. B. des. = „ 3 и 7 „
3) c. es. f. g. b. c. = es. ges. as. b. des. es. = „ 2 и 6 „
4) c. d. e. g. a. c. = ges. as. b. des. es. ges. = „ 4 и 7 „
5) c. es. f. as. b. c. = b. des. es. ges. as. b. = „ 2 и 5 „

Всѣ эти гаммы, не имѣющія вовсе полутона, но за то имѣющія скачекъ въ 1½ тона въ каждомъ трихордѣ, дѣйствительно имѣютъ своихъ представителей въ древнихъ напѣвахъ Китая и Шотландіи. Всѣ онѣ могутъ быть сыграны на однихъ черныхъ клавишахъ фортепіано. Теоретики почему-то обратили вниманіе почти исключительно на гамму № 4-й, безъ кварты и септимы, оставивъ прочія въ тѣни,—и этой гаммѣ долго присваивали названіе китайской. О другихъ было мало рѣчи. Но читатель можетъ найти образцы напѣвовъ во всѣхъ приведенныхъ гаммахъ между старыми мелодіями Китая и Шотландіи, обратившись къ сочиненіямъ Гельмгольца*), Амброса**), Грегема***), Фетиса и другихъ. При этомъ надо имѣть въ виду, что какой-либо изъ недостающихъ интерваловъ можетъ встрѣтиться въ видѣ проходящей или несущественной ноты; можетъ быть, это происходитъ отъ неточной записи напѣва или отъ позднѣйшаго смягченія, но во всякомъ случаѣ онъ не входитъ въ число существенныхъ тоновъ, на которыхъ построена мелодія.

Вотъ напр. китайская мелодія, сообщенная англичаниномъ *Barrow*, основанная на 2-й гаммѣ (безъ терціи и септимы).

Фиг. 11.



*) *Helmholtz*. Ученіе о тон. ощущ. 2 изд., стр. 400 и далѣе.
**) *Ambros*. Geschichte der Musik. I. стр. 30—35. Китайская мелодія.
***) *G. F. Graham*. Songs of Scotland. V. III. Edinburgh. 1859.

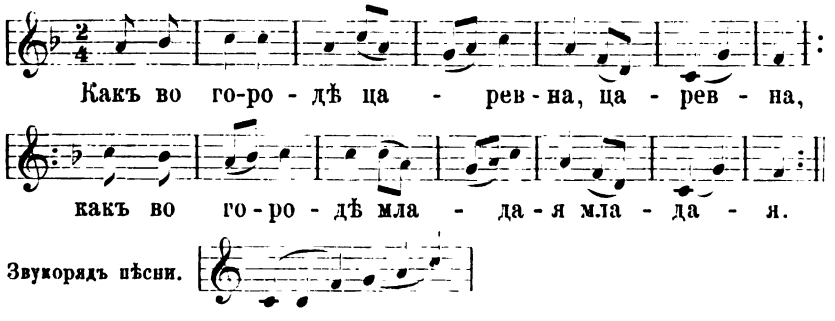
Преобладающій въ ней тонъ, коимъ и кончается мелодія—есть D. Во всемъ напѣвѣ не встрѣчается ни разу ни F, ни C.

Покойный Сѣровъ считалъ китайскую гамму исключительнымъ достояніемъ „желтой расы“ *) (китайцевъ, малайцевъ и др.) и находилъ „замѣчательнымъ исключеніемъ“ то, что встрѣчается она и у нѣкоторыхъ европейскихъ народовъ кельтскаго племени: шотландцевъ и ирландцевъ, гдѣ рядомъ съ напѣвами въ новѣйшихъ гаммахъ распѣваются и напѣвы въ старинныхъ гаммахъ. Но заключеніе Сѣрова было преждевременно: если-бы онъ подвергнулъ внимательному анализу русскіе старинные напѣвы, то онъ замѣтилъ-бы, что и въ нихъ нерѣдко встрѣчается китайская гамма, цѣликомъ или частями (трихордомъ).

„*Какъ? Русская народная пѣсня въ китайской гаммѣ?* воскликнетъ читатель. Но объ этомъ до сихъ поръ не было рѣчи ни въ одномъ трактатѣ“. Авторъ также былъ не мало изумленъ, когда сдѣлалъ это открытіе, при разборѣ пѣсень, но фактъ этотъ до такой степени естественъ, что мы вполнѣ увѣрены въ его подтвержденіи и на другихъ старинныхъ напѣвахъ, напр.: у басковъ, испанцевъ и др. Дѣло въ томъ, что гамму напрасно называютъ „китайскою“. Ее слѣдуетъ назвать не именемъ народа, а именемъ эпохи, т. е. гаммою „эпохи кварты“, какъ цѣлаго историческаго фазиса въ музыкальномъ развитіи, чрезъ который прошла древнѣйшая музыка всѣхъ народовъ. Если она лучше сохранилась у китайцевъ, шотландцевъ и ирландцевъ, то это доказываетъ ихъ болѣе упорный консерватизмъ въ дѣлѣ напѣвовъ, чему могли содѣйствовать горы, море, малое общеніе съ другими народами и т. п.

Вотъ русская пѣсня, хороводная: „Какъ во городѣ—царевна“ въ китайской гаммѣ типа № 2 (безъ терціи и септимы). (См. Сборникъ Балакирева № 31).

Фиг. 12.



*) *Сѣровъ*. Русская народная пѣсня, какъ предметъ науки (Музык. Сез. 1870. № 6. стр. 2).

Въ звукорядѣ пѣсни недостаетъ терціи *e* и септимы *b*, которая въ напѣвѣ затронута только слегка, какъ проходящая нота, и безъ которой мелодія можетъ обойтись. Эта пѣсня—*свадебная* и древняя, какъ по словамъ, такъ и по завиткамъ (украшеніямъ) нотъ, характернымъ для свадебныхъ напѣвовъ; какъ обрядовая, она могла сохраниться отъ глубокой древности. Звукорядъ пѣсни состоитъ изъ 2-хъ кварть (трихордовъ); тоника (f) въ центрѣ. Первые 3 такта въ предѣлахъ верхняго трихорда, вторые (4, 5 и 6) три такта—квинтовыя группы.

Далѣе мы приведемъ еще и другіе примѣры. Любопытно однакоже то, что, сосѣдній съ Китаемъ, обширный край „Индія" обладаетъ мелодіями*), построенными на гаммахъ, весьма сходныхъ съ европейскими, что замѣчено и относительно мелодій древне-германскихъ. Фетисъ и Куссемакеръ, обращая на это вниманіе находятъ, что они легко гармонизуются на европейскій ладъ. Для музыкальной этнографіи это представляло бы большой интересъ, если бы было доказано, что въ Индіи не сохранилось вовсе старинныхъ напѣвовъ изъ эпохи кварты,—но мы въ этомъ сомнѣваемся и скорѣе полагаемъ, что напѣвы Индіи еще мало изучены и что они записаны не съ тою точностью, какая стала предъявляться въ новѣйшее время.

Наши русскіе напѣвы тоже прежде записывались не въ деревняхъ, а въ городахъ,—отъ фабричныхъ рабочихъ, мастеровыхъ, писарей,—и нерѣдко подвергались поправкамъ, лишавшимъ ихъ оригинальности. Болѣе строгое отношеніе къ напѣвамъ явилось только въ послѣднія 25—30 лѣтъ. Но и въ русскихъ пѣсняхъ до сихъ поръ не находили китайской гаммы,—и мы, если не ошибаемся, первые указываемъ на ея присутствіе въ русской народной музыкѣ. Весьма вѣроятно, что подобное окажется и въ отношеніи индійскихъ напѣвовъ.

Такъ какъ характернымъ признакомъ шотландо-китайской гаммы слѣдуетъ признать отсутствіе полутоновъ и скачки въ $1^1/_2$ тона, что дѣлитъ пространство октавы на двѣ невыполненныя кварты (трихорда), то присутствіе хотя бы одной изъ нихъ уже въ состояніи обозначить остатки древности напѣва: т. е. трихордъ со скачкомъ въ $1^1/_2$ тона и квартовая связь тоновъ уже составляютъ въ нашихъ глазахъ признакъ „эпохи кварты". Но при этомъ возможна и квинтовая связь тоновъ въ отдѣльныхъ

*) Jones. (Джонесъ.) „О музыкѣ индійцевъ", пер. на нѣм. Дальбергъ. Стр. 36—37.

группахъ нотъ, ибо самое происхожденіе древней квартовой гаммы основано на квинтовомъ сродствѣ, на которомъ и найдены были первые интервалы. Двѣ квинты F—C—G даютъ уже для средняго тона C и кварту и квинту (c—f—g). Отсутствіе полутоновъ и скачки во $1^1/_2$ тона сами собою придаютъ напѣвамъ подвижность, ясность и вмѣстѣ твердость, жесткость, непривычную для современнаго слуха: это—какъ бы рисунокъ безъ полутоновъ и тѣней, къ которому китаецъ имѣетъ расположеніе, равно въ живописи и музыкѣ.

Теперь посмотримъ—не сохранилось ли и въ древней Греціи остатковъ отъ „эпохи кварты“.

Мы уже говорили о строѣ древнѣйшей лиры изъ двухъ кварть. Олимпъ, жившій предположительно за 1350 лѣтъ до Р. Х., употреблялъ лиру о 3-хъ струнахъ (трихордъ). Но и позднѣе—до Пиѳагора — въ строѣ лиры еще встрѣчались трихорды съ скачками. Такъ лира Терпандра за 7 вѣковъ до Р. Х. была безъ септимы и состояла изъ сочетанія тетрахорда съ трихордомъ:

$$\underbrace{C—D—E—F}_{\text{тетрахордъ.}}-\underbrace{G—A—C}_{\text{трихордъ.}}$$

Никомахъ (Nicomachus) даетъ для до-пиѳагорейскаго гептахорда (семиструнія) строй (дорійскій), въ которомъ тоже недоставало одного тона, того самаго H, котораго не было и у Терпандра, именно:

$$\underbrace{E—F—G—A}_{\text{тетрахордъ.}}—\underbrace{C—D—E}_{\text{трихордъ.}},$$

такъ что въ діатонической гаммѣ былъ скачекъ въ $1^1/_2$ тона.

Пиѳагоръ (въ 6 вѣкѣ до Р. Х.) прибавилъ это недостающее H (найдя его, какъ квинту отъ E) и первый получилъ нашу полную діатоническую гамму изъ 7 тоновъ съ восьмою октавою. Но еще болѣе древніе слѣды азіатской неполной гаммы мы встрѣчаемъ въ такъ называемыхъ „энгармоническихъ трихордахъ“ Олимпа (греческаго музыканта, жившаго за 14 вѣковъ до Р. Х.). Основываясь на словахъ Плутарха, что до Олимпа были только діатонизмъ и хроматизмъ, нѣмецкіе ученые (Беллерманъ, Амбросъ и др.) желаютъ такимъ образомъ объяснить происхожденіе энгармонизма Олимпа: діатоническая гамма существовала-де уже готовая у грековъ*) и потому—изъ полныхъ діатоническихъ тетра-

*) Хотя немного выше мы привели строй лиры Пиѳагора, который первый ввелъ полную діатоническую скалу только въ 6 вѣкѣ до Р. Х., а Олимпъ жилъ почти 8 столѣтіями ранѣе. Вѣроятно-ли, что тогда уже существовалъ полный діатонизмъ?

хордовъ Олимпъ искусственно сдѣлалъ неполные, выкинувъ третью ступень, отъ чего получились трихорды: изъ лидійскаго— C—D—F, изъ фригійскаго D. E. G.; изъ дорійскаго E. F. A. Такъ какъ въ западной Азіи уже существовалъ *хроматическій* родъ чрезъ раздѣленіе пространства тона на 2 полутона, именно: C (cis) D. F.; D (dis) E. G., то такое дѣленіе Олимпъ предпринялъ и на дорійскомъ трихордѣ, а какъ въ немъ былъ уже готовый полутонъ (e—f), то дѣленіемъ его получились четверти тона: E. E.^{x} F. A. или *энгармоническій* родъ позднѣйшій, ибо, по словамъ того же Плутарха, если греки хотѣли пѣть въ старинномъ родѣ, то выбрасывали четверти тона. Старинный энгармонизмъ (или нашъ неполный діатонизмъ) хвалили, а позднѣйшій (съ $^1/_4$ тона) не одобряли, находили слишкомъ плаксивымъ, и во время Аристоксена (въ 4 вѣкѣ до Р. Х.) уже мало его употребляли. Вмѣстѣ съ тѣмъ Олимпъ—все изъ подражанія древнеазіатскимъ образцамъ—сократилъ и древне-греческую дорійскую скалу, выкинувъ 3-ью ступень въ составлявшихъ ее тетрахордахъ, отъ чего получилась такая скала:

e—f—a—h—c—e
$^1/_2$т. 2 т. 1 т. $^1/_2$т. 2 т.

подобіе которой находится и у китайцевъ. Таково предположеніе Амброса *), который указываетъ и на китайскій напѣвъ въ такой скалѣ. (См. „исторія музыки“ т. I, стр. 35, напѣвъ 2-й, сообщенный P. du Halde). Гельмгольцъ**), повидимому, раздѣляетъ такую гипотезу Амброса. Аристоксенъ въ своихъ сочиненіяхъ также говорилъ, что мелодіи съ выпущеннымъ „lichanos“ (3-я ступень тетрахорда) не только не дурны, но едва-ли не самыя лучшія.

Но въ такихъ объясненіяхъ мы видимъ натяжку. Идти отъ полнаго къ неполному, выбрасывать однажды пріобрѣтенное, притомъ изъ подражанія варварамъ, не составляетъ естественнаго хода развитія. У нѣмецкихъ теоретиковъ есть какъ бы предвзятая идея, будто діатонизмъ составляетъ нѣчто природное, первобытное для европейца, будто греки такъ уже и родились съ своими готовыми діатоническими тетрахордами, а трихорды, какъ азіатское уродство, могли образоваться у европейскихъ грековъ только путемъ подражанія древней манерѣ (Амбросъ), или изъ капризнаго вкуса къ простотѣ (Беллерманъ), или по недостатку въ лирѣ струнъ.

*) *Ambros.* Geschichte der Musik. B. 1. S. 371—372.

**) *Helmholtz.* Die Lehre von den Tonempfindungen. S. 406 и далѣе.

Поэтому будто бы была манера пѣть—дорійская (европейская съ $^1/_2$ тономъ) и азіатская (съ $^1/_4$ тона). Но когда хотѣли пѣть по древнему, то выбрасывали $^1/_4$ тона и 3 ступень тетрахорда.

Такому искусственному толкованію мы противопоставимъ болѣе простое и естественное. На нашъ взглядъ, основною первобытною скалою всѣхъ древнихъ народовъ была та, которая получается отъ 4-хъ квинтовыхъ ходовъ: F—C—G—D—A. Поставленные по порядку высоты эти тоны даютъ древнюю китайскую гамму C—D—F—G—A—C. Съ переселеніемъ народовъ изъ Азіи, эту гамму перенесли въ Европу, въ томъ числѣ и въ древнюю Элладу.

Нѣмецкіе ученые почему-то хотятъ обойти молчаніемъ этотъ переносъ, точно древніе греки явились сразу на Божій свѣтъ съ готовымъ полнымъ діатонизмомъ въ тетрахордѣ. Но такія предвзятыя идеи не отвѣчаютъ историческому ходу вещей. По нашему мнѣнію, несомнѣнно ясно, что и у древнихъ грековъ, какъ и у древнихъ азіатовъ, сначала была общая всему древнему міру неполная скала, трихорды, какъ то доказываютъ: лира о 3-хъ струнахъ Олимпа, о 4-хъ струнахъ до Орфея (по Боэцію),—лиры съ трихордами Терпандра и до-пиѳагорейскія (по Никомаху). И это былъ *діатонизмъ*, только неполный. Его то и держались древніе греки, когда хотѣли пѣть „по-старинному“.

Потомъ, въ исканіи новыхъ тоновъ и красокъ пришли къ мысли—*подѣлить* промежутокъ цѣлаго тона на двѣ части и получили *хроматизмъ*. Все это существовало въ западной Азіи и перешло оттуда въ древнюю Грецію. И это не противорѣчитъ словамъ Плутарха, по которымъ „энгармонизмъ“ явился позднѣе, благодаря дѣленію, въ трихордѣ E—F—A, полутона на двѣ части, отъ чего получились $^1/_4$-ти тона.

Итакъ, хроматизмъ и энгармонизмъ *получились прямо изъ трихордовъ*, а не изъ тетрахордовъ, которые сначала надо было сокращать и превращать въ трихорды. И получились они путемъ *дѣленія промежутка*, а не квинтовымъ ходомъ; послѣдній оказался нужнымъ для выполненія трихорда съ цѣлью превращенія его въ діатоническій тетрахордъ. Въ самомъ дѣлѣ, недостававшій трихорду тонъ (3-я ступень) открывался пятымъ квинтовымъ ходомъ:

F—C—G—D—A—$\overset{+}{E}$ (5-й ходъ).

Тогда получили полный тетрахордъ C. D. E. F, весь составленный изъ пиѳагорейскихъ (квинтовыхъ) интерваловъ.

Если же возразятъ, что въ энгармоническомъ родѣ есть большая терція (F—A), то таковая находится въ одной изъ китайскихъ гаммъ:

$\overset{+}{G}es$—as—$\overset{+}{B}$—Des—Es—Ges (или $\overset{+}{c}$. d. $\overset{+}{e}$. g. a. c.),

типъ № 4, безъ кварты и септимы. А полутонъ, который пришлось дѣлить для энгармонизма, легко получался, какъ естественная кварта, самый важный интервалъ древности, въ этой же самой скалѣ:

C. D. E. (F.) G. A. C.

И такой строй мы точно видѣли еще въ лирѣ Терпандра (7 в. до Р. Х.).

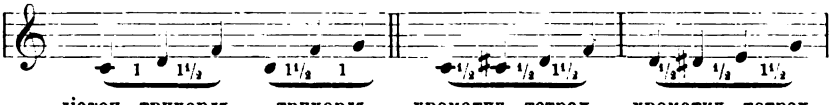
Поэтому мы утверждаемъ, что и у древнихъ грековъ, въ началѣ ихъ музыкальнаго развитія, была такая же неполная (5-ти тонная) скала, какая была у древнихъ китайцевъ и вообще всѣхъ древнихъ народовъ азіатскаго востока,—у малайцевъ, японцевъ,—а также у шотландцевъ,—какую мы открыли и въ древнихъ русскихъ народныхъ напѣвахъ.

Слѣдовательно, ступени историческаго развитія были такія: сначала повсюду неполный діатонизмъ (трихорды на квартѣ), потомъ хроматизмъ и восполненный діатонизмъ (тетрахорды на квартѣ) и послѣ всего—энгармонизмъ (на квартѣ).

Въ нотахъ это выражается такъ:

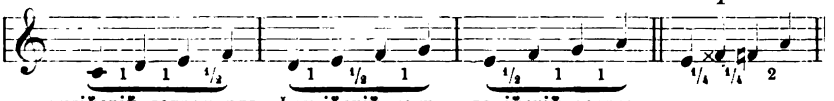
сначала: **Фиг. 13.** потомъ:

неполный діатонизмъ *хроматизмъ*



діатон. трихордъ трихордъ хроматич. тетрах. хроматич. тетрах.

полный діатонизмъ *энгармонизмъ*

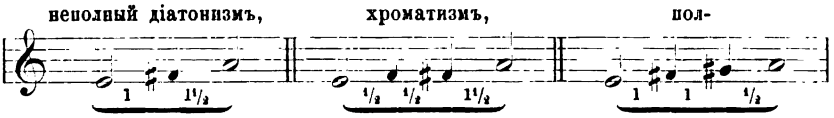


лидійскій тетрахордъ фригійскій тетр. дорійскій тетрах.

или, если отнести всѣ эти звукоряды къ одной нотѣ *e*, какъ нижней, основной, то мы получимъ:

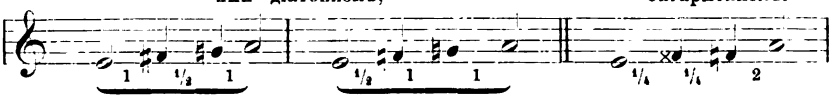
Фиг. 14.

неполный діатонизмъ, хроматизмъ, пол-



діатоническій трихордъ хроматическій тетрахордъ лидійскій тетрахордъ.

ный діатонизмъ, энгармонизмъ.



фригійскій тетрахордъ дорійскій тетрахордъ.

Всѣ эти звукоряды на пространствѣ кварты заключаютъ въ себѣ каждый по $2^1/_2$ тона въ совокупности, но они распредѣлены въ каждомъ иначе. Неподвижными, неизмѣнными остаются прима и кварта, означенныя большими нотами (полтона). Промежутки же между ними дѣлились не одинаково:

въ трихордѣ—1 тонъ, $1^1/_2$ тона;

въ хроматизмѣ—$^1/_2$ тона, $^1/_2$ тона, $1^1/_2$ тона;

въ діатоническихъ тетрахордахъ—1 т., 1 т., $^1/_2$ т., распредѣленныхъ иначе въ каждомъ тетрахордѣ;

въ энгармонизмѣ—$^1/_4$ тона, $^1/_4$ тона, 2 тона.

Изъ этого видно, что полный *діатонизмъ* состоялъ только изъ 2-хъ родовъ промежутковъ между сосѣдними тонами: тона и полутона.

Въ древнемъ трихордѣ отсутствовали полутоны, но были скачки въ $1^1/_2$ тона,—и только въ одномъ энгармонизмѣ были необычные промежутки въ $^1/_4$ тона и 2 тона.

Интересно, что въ энгармоническомъ родѣ была въ первый разъ открыта *естественная терція* (большая), которую греческій ученый *Архитъ* (Archytas) еще въ 4 вѣкѣ до Р. Х. опредѣлилъ отношеніемъ $^5/_4$; а въ хроматическомъ родѣ въ первый разъ была открыта естественная *малая терція*, которую греческій ученый *Эратосѳенъ* въ 3-мъ вѣкѣ до Р. Х. опредѣлилъ отношеніемъ $^6/_5$. Въ діатоническомъ же родѣ были терціи пиѳагорейскія (квинтовыя), отличающіяся отъ естественныхъ на величину коммы ($^{81}/_{80}$).

Спрашивается: какимъ образомъ открыли естественныя терціи, когда путемъ квинтовыхъ ходовъ ихъ нельзя открыть? Это объясняется тѣмъ, что въ составленіи хроматическаго и энгармоническаго тетрахордовъ уже не руководствовались прежнимъ принципомъ отыскиванія новыхъ тоновъ посредствомъ квинтовыхъ ходовъ, а приняли другой принципъ: *дѣленія* промежутка между тонами. Кругъ квинтъ былъ прерванъ,—и для трихорда e—f—a важнѣе всего было, чтобы f хорошо звучало съ a, какъ терція, и чтобы f была хорошимъ нисходящимъ вводнымъ тономъ въ нижнее *e*. Такое же соображеніе было въ силѣ и для трихордовъ съ малою терціею

$$(c—\underset{1^1/_2}{d}—f,\ d—\underset{1^1/_2}{e}—g),$$

состоящею изъ $1^1/_2$ тона. Въ діатоническомъ же родѣ правильная естественная терція была открыта гораздо позже и въ цифрахъ, установленныхъ впервые александрійскимъ ученымъ *Дидимомъ*, жившимъ въ 1 вѣкѣ по Р. Х. при императорѣ Неронѣ. Didymus далъ такія числовыя дѣленія для интерваловъ трехъ родовъ:

Фиг. 15.

діатоническаго: $^{15}/_{16}$ (нашъ больш. полутонъ) $^{10}/_{9}$ (мал. цѣл. тонъ) $^{9}/_{8}$ (б. ц. тонъ)
хроматическаго: $^{16}/_{15}$ (большой полутонъ) $^{25}/_{24}$ (малый полут.) $^{6}/_{5}$ (мал. терція)
энгармоническаго: $^{32}/_{31}$ (четверть тона) $^{31}/_{30}$ (четверть тона) $^{5}/_{4}$ (бол. терція).

Въ діатоническомъ родѣ Дидима были уже наши современные интервалы: $^{16}/_{15}$ полутонъ, $^{10}/_{9}$ и $^{9}/_{8}$ цѣлые тоны, малый и большой. *Птолемей* установилъ діатоническій родъ немного иначе, переставивъ цѣлые тоны, большой впереди (ниже), а малый позади (выше), отъ чего получилось вполнѣ наше современное дѣленіе кварты по естественнымъ интерваламъ:

$$E\overset{^{16}/_{15}}{—}F\overset{^{9}/_{8}}{—}G\overset{^{10}/_{9}}{—}A.$$

(Интервалъ между квартою (отъ C) F и квинтою (отъ C) G составляетъ большой цѣлый тонъ $^{9}/_{8}$). Этотъ естественный строй назывался родомъ синтоническимъ (syntonum), но, повидимому, не пользовался особенною популярностью у грековъ, равно какъ и позднѣйшій энгармоническій родъ съ $^{1}/_{4}$ тона. Также точно не пользовались популярностью и не вошли въ практику и другія дѣленія тетрахорда (кварты), предложенныя *Птолемеемъ:*

мягкій діатонизмъ: $^{21}/_{20}$, $^{10}/_{9}$, $^{8}/_{7}$.
равномѣрный діатонизмъ: $^{12}/_{11}$, $^{11}/_{10}$, $^{10}/_{9}$,

изъ коихъ послѣдній весьма приближается къ нашей системѣ равномѣрной темперацiи (ибо дѣлитъ кварту на приблизительно одинаковые промежутки и, по свидѣтельству Villoteau, еще и теперь употребляется (приблизительно) арабскими музыкантами въ Египтѣ. *Архитъ* предлагалъ дѣленіе: $^{7}/_{8}$, $^{8}/_{9}$, $^{27}/_{28}$.

Въ индійскихъ звукорядахъ также упоминаются въ дѣленіи кварты четверти тона, но на сколько всѣ позднѣйшія упомянутыя дѣленія составляли достояніе практики, о томъ нѣтъ точныхъ свѣденій. Скорѣе можно думать, что они относились болѣе къ области теоріи и математическихъ вычисленій и что позднѣйшіе греки, какъ говоритъ о томъ и Плутархъ, вообще предпочитали прежніе, древніе интервалы (стало быть, квинтовые, пиѳагорейскіе).

Тѣмъ не менѣе, античные греки первые, хотя бы въ теоріи, дошли и до естественныхъ интерваловъ, до чистаго діатонизма въ пиѳагорейскихъ тонахъ и до системы уравненія (темперацiи) интерваловъ, которое практиковалъ за 4 вѣка до Р. Х. Аристоксенъ, подѣлившій пространство октавы на 12 полутоновъ. Въ этомъ смыслѣ Аристоксенъ можетъ быть названъ отцемъ „равномѣрной темперацiи“. Онъ оставилъ даже прямыя указанія—какъ строить инструменты, чтобы получать на одной струнѣ Dis и Es, Fis и Ges, и т. п. Но затѣмъ это уравненіе утратилось, вѣроятно

вслѣдствіе вокальнаго направленія музыки, и уже явилось вновь въ видѣ открытія къ концу 17 и началу 18 вѣка.

Почти тоже самое случилось и съ трихордами и древнею пятитонною гаммою; составивъ основаніе первыхъ звукорядовъ въ музыкѣ, они затѣмъ остались для насъ только въ древнихъ напѣвахъ Китая и Шотландіи и, въ видѣ слѣдовъ, въ самыхъ древнихъ звукорядахъ Греціи. Послѣдніе явно обличаютъ свое древнее происхожденіе, вслѣдствіе того, что въ нихъ остаются неизмѣнными—прима, кварта, квинта и октава; измѣняются же только промежуточные интервалы. Аристидъ Квинтиліанъ, описывая древнія гаммы, привелъ только выполненіе энгармоническое, какъ болѣе рѣзко бросавшееся въ глаза и неправильное для слуха, а о другихъ способахъ сказалъ глухо: „древніе музыканты употребляли и другія дѣленія, выполняя или всю октаву, или только *6* тоновъ, а иногда и *того менѣе*“. Стало быть, кромѣ энгармоническихъ, были и другіе трихорды у грековъ. За симъ они утрачиваются въ музыкѣ,—и только теперь вновь начинаютъ открываться въ сохранившейся отъ древности народной музыкѣ.

ГЛАВА V.

Русскіе напѣвы изъ эпохи кварты. Веснянки. Троицкая пѣсня. Свадебная. Китайскіе звукоряды. Трихорды, какъ часть напѣва. Хороводная. Постепенное выполненіе кварты. Переходъ въ эпоху квинты.

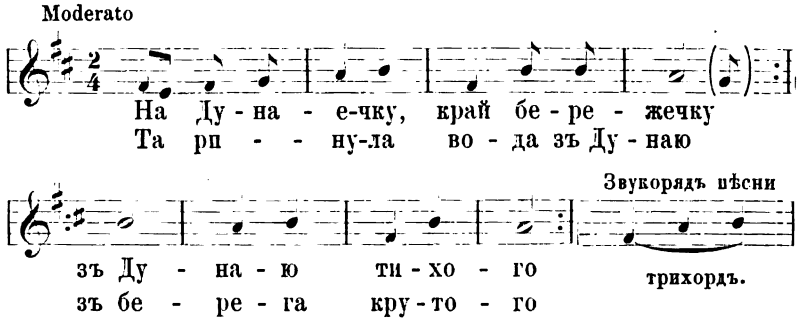
Мы вошли въ нѣкоторыя подробности по поводу древней пятитонной гаммы и свойственныхъ ей трихордовъ со скачками, потому что считали этотъ вопросъ довольно важнымъ и для уясненія строя русскихъ народныхъ пѣсень.

A priori можно думать, что чѣмъ древнѣе пѣсня, тѣмъ скорѣе въ ней можно найти слѣды древней гаммы (или вполнѣ, или частями), т. е. присутствіе трихорда съ пропущеннымъ интерваломъ, какъ основы пѣсни или какъ самостоятельной ея части въ отдѣльныхъ частяхъ (или оборотахъ) мелодіи. И дѣйствительно это подтверждается на дѣлѣ.

Вотъ малорусская пѣсня „на Дунаечку, край бережечку“, вся составленная изъ одного трихорда съ пропущенною секундою (2-ю ступенью). (См. „Сборникъ Украинскихъ пѣсень“ Рубца. Вып. 2. № 2).

Веснянка.

Фиг. 16.



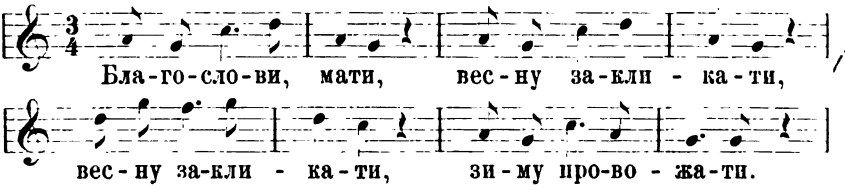
Недостающая въ звукорядѣ секунда (g′) затрогивается только однажды, какъ проходящая нота. Уже эта одна постройка на трихордѣ говоритъ о древности напѣва. „Веснянки“, большею частію, короткіе напѣвы, распѣваемые дѣтьми, иногда и дѣвушками при встрѣчѣ весны; онѣ ведутъ свое начало отъ временъ

языческой древности, когда обоготвореніе силъ природы составляло религію первобытнаго человѣка.

Поэтому мы и обратились къ нимъ прежде всего,—при чемъ не можемъ не замѣтить, что мы ихъ встрѣтили болѣе между малорусскими пѣснями, чѣмъ между великорусскими; почему такъ? на это пусть отвѣтятъ этнографы и археологи.

Вотъ еще *Веснянка* (Сборникъ Рубца, вып. 2. № 19).

Фиг. 17.

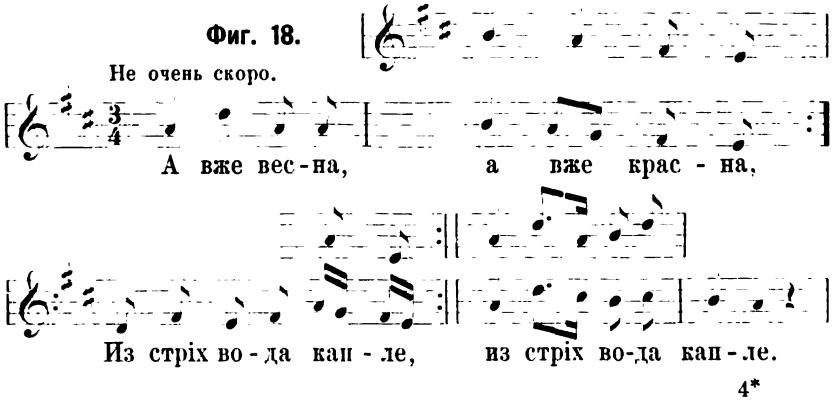


Звукорядъ этой пѣсни g′—a′—c″—d″—f″—g″—чисто китайская или шотландская гамма типа № 1 (безъ терціи h′ и сексты e″). Обратимъ также вниманіе на замѣчательную чистоту формы: она какъ-бы состоитъ изъ 3 частей: 1) первый двутактъ, повторенный дважды, съ полуконцемъ въ доминантѣ g′, 2) двутактъ (5 и 6 такты), вносящій какъ-бы отвѣтъ, съ концемъ въ тоникѣ c″, 3) повтореніе 1-й части съ легкимъ измѣненіемъ для поворота въ доминанту, —обычное заключеніе многихъ народныхъ пѣсень.—Тоника народной пѣсни, большею частью, помѣщается не внизу, а въ центрѣ звукоряда и ею рѣдко кончается пѣсня.—Звукорядъ этой пѣсни, состоящій изъ 2-хъ *трихордовъ* (g′. a′. c″. и d″. f″. g″.) далъ основу и для группировки мотива въ трихордахъ.

Имѣя такое руководящее начало, какъ трихордъ древняго звукоряда, мы можемъ иногда подозрѣвать неточности въ записи или позднѣйшія измѣненія древняго склада пѣсни.

Напр.: *веснянка* (Сборникъ Рубца, вып. 2. № 15).

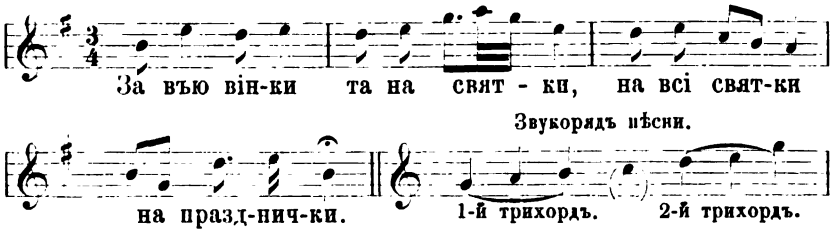
Фиг. 18.



Звукорядъ здѣсь d′—e′—fis′—a′—h′—d″,—
т. е. пятитонная древняя гамма безъ 4 (g) и 7 (cis) ступеней, типа № 4. Ее можно было бы всю сыграть на черныхъ клавишахъ фортепіано, если бы не проходящія ноты (g′ во 2 тактѣ и въ 3-мъ, а cis″ въ предпослѣднемъ), которыя однако же могутъ быть избѣгнуты безъ всякаго измѣненія склада и характера пѣсни (какъ нами обозначено нотами на верху). Можетъ быть, она такъ и пѣлась въ древности. Конецъ—центральный тонъ *a′* въ звукорядѣ и нижній въ трихордѣ (a′—h′—d″).

Вотъ „Троицкая“ пѣсня (Сборникъ Рубца, вып. 2. № 17).

Фиг. 19.

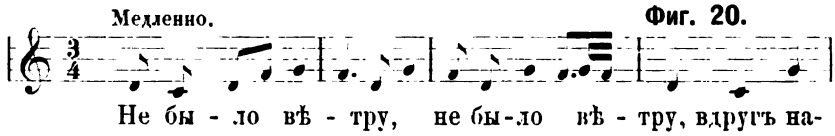


Не будь въ 3 тактѣ c″ (которая легко замѣняется d″), это была бы чистая китайская гамма безъ 4 и 7 ступеней (типа № 4) съ построеніемъ основнаго мотива явно трихорднымъ: 1-й тактъ трихордъ h′—d″—e″, 2-й тактъ d″—e″—g″ (высокое a″, какъ родъ украшенія или мелизма и какъ мимолетное, не идетъ въ счетъ); за симъ 3-й тактъ при e″—выполненная квинта (a′—e″), послѣдній —трихордъ (h′—d″—e″). Укладка пѣсни въ нашу тактовую систему привела къ тому, что ударенія напѣва и текста упали на послѣднюю часть текста (слабую),—она же и конецъ, надъ которымъ, по необходимости, пришлось поставить фермату. Начальный и конечный тонъ h′ занимаетъ центральное мѣсто въ звукорядѣ; но въ трихордѣ (нижнемъ h′—d″—e″)—это нижній тонъ*).

Постройку на древнемъ трихордѣ мы видимъ и въ слѣдующей великорусской пѣснѣ, свадебной, изъ сборника Балакирева № 1.

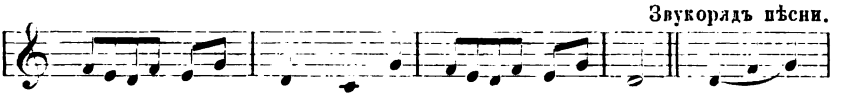
Свадебная.

Медленно. **Фиг. 20.**



*) Различныя замѣчанія по поводу каждой пѣсни, хотя бы и не относящіяся къ древней гаммѣ, имѣютъ въ виду послѣдующія главы, гдѣ будутъ разсматриваться другія стороны пѣсни.

Звукорядъ пѣсни.



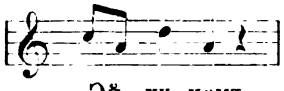
Это звукорядъ или 1-й трихордъ китайской гаммы № 5 (безъ секунды и квинты). Пѣсня эта—явно древняя, и по складу напѣва, и по словамъ. Какъ обрядовая, она могла сохраниться въ чистотѣ многіе вѣка; связанныя группы восьмыхъ нотъ (по 4 и по 2) составляютъ излюбленное и характеристическое украшеніе почти всѣхъ свадебныхъ русскихъ пѣсень.

Нарушенія чистоты трихорда являются лишь въ несущественныхъ тонахъ: приставочномъ нижнемъ c' и проходящей e', которая въ тактахъ 5 и 7 является какъ-бы самостоятельной, но и въ этомъ случаѣ въ трихордной связи.

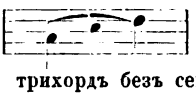
Фиг. 21.

Тонику разъигрываетъ нижній тонъ трихорда d'; остальные его тоны f' и g' борются между собою за первенство; самый нижній тонъ c' приставочный, какъ бы апподжіатура къ нижнему тону звукоряда.

Безъ сомнѣнія, найдется еще не мало другихъ пѣсень, преимущественно изъ обрядовыхъ, бытовыхъ, относящихся къ языческой эпохѣ, въ которыхъ окажется древняя пятитонная гамма съ недостающими интервалами. Намъ важно было указать хоть нѣсколько примѣровъ. Гораздо же чаще являются трихорды въ русскихъ народныхъ пѣсняхъ, какъ часть мотива или самостоятельная группа тоновъ при преобладающемъ тетрахордномъ строѣ (выполненной кварты) съ квинтою или безъ нея. Такъ,—въ извѣстной пѣснѣ „Эй ухнемъ“ такую самостоятельную роль мотива въ напѣвѣ играетъ группа трихордная:



Фиг. 22.



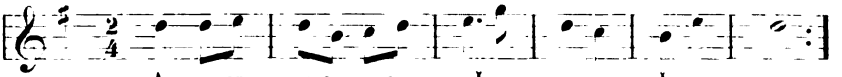
Въ дальнѣйшихъ главахъ, при разборѣ строя пѣсень, мы будемъ указывать и встрѣчающіяся въ нихъ трихордныя группы, которыя большею частью составляютъ остатокъ древности и характеризируютъ въ этомъ смыслѣ напѣвъ. Теперь, къ приведеннымъ примѣрамъ мы приведемъ еще нѣсколько указаній на звукоряды со скачками изъ изданныхъ сборниковъ народныхъ русскихъ пѣсень.

Въ русскихъ народныхъ пѣсняхъ, собранныхъ *Прокунинымъ* (подъ редакціей Чайковскаго), см. № 1. „Какъ на рѣкѣ, на лужечкѣ“. Звукорядъ безъ 2 и 7 (послѣдняя слегка) *). Обрядовая (поется на семикъ при завиваніи вѣнковъ). № 31. „Вотъ сизой орелъ по горамъ леталъ“ (безъ 3 и 7). № 16. Свадебная: „Во бору-то, во бору“, безъ 3 и 7 (послѣдняя слегка). Въ сборникѣ Балакирева № 30 („Какъ подъ лѣсомъ, подъ лѣсочкомъ“). Звукорядъ безъ 2 и 7 ступеней, начинающійся съ B.

Примѣчаніе. Часто напѣвъ не достигаетъ септимы, держась въ предѣлахъ квинты или сексты,— съ другой стороны самый нижній тонъ звукоряда имѣетъ характеръ приставной или нижней апподжіатуры къ нижнему тону звукоряда, какъ это мы видѣли въ пѣснѣ (фиг. 20) „Не было вѣтру“.

Характеръ древняго трихорда также ясно выступаетъ и въ пѣснѣ: „А мы просо сѣяли, сѣяли“. (Хороводная № 1. Сборникъ Прача) **).

Фиг. 23.



Пѣсня этого напѣва очень сходна съ веснянкою „На Дунаечку“ (фиг. 16). Трихорды: h′—d″—e″, d″—e″—g″, дали основу напѣва; встрѣчающееся два раза c″, которое превращаетъ первый трихордъ въ тетрахордъ h′—c″—d″—e″, могло и не быть въ древности, ибо оно не составляетъ существенной ноты мелодіи. Слова пѣсни несомнѣнно древнія (подчеркнутыя слова поются два раза).

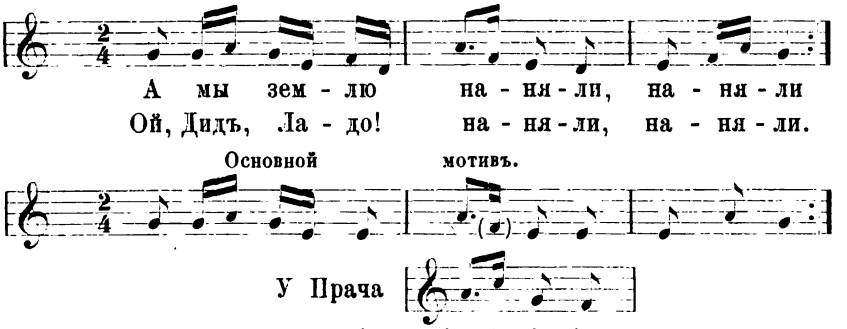
А мы просо *сьяли* — Да чѣмъ-то вамъ *вытоптать?*
Ой, Дидъ, Ладо, *сьяли* — Ой, Дидъ, Ладо, *вытоптать?*
А мы просо *вытопчемъ* — А мы коней *выпустимъ*
Ой, Дидъ, Ладо, *вытопчемъ* — и т. д.

На тѣ-же слова (съ легкимъ измѣненіемъ)—напѣвъ въ сборникѣ Балакирева № 8.

*) Во всѣхъ этихъ указаніяхъ ступень считается отъ нижняго тона организованнаго звукоряда, а не отъ тоники или центральнаго тона и не отъ приставочнаго тона.

**) Собраніе русскихъ народныхъ пѣсенъ П. Прача. СПБ. 2 изд. 1806 г. стр. 55.

Фиг. 24.



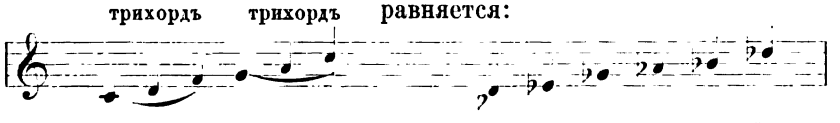
Здѣсь основа трихорды: e′—g′—a′ и d′—e′—a′, т. е. невыполненныя кварта и квинта. Напѣвъ могъ существовать и безъ *f′*, какъ написано далѣе (см. основной мотивъ). Прибавка f′ могла произойти позднѣе, произведя древній (дорійскій) тетрахордъ съ полутономъ въ началѣ

e′—f′—g′—a′.

Самый нижній тонъ d′—приставочный *), не входящій въ организацію трихорда. Оба напѣва почти тождественны и отступленіе у Прача падаетъ на интервалы, гармоничные съ тонами Балакирева (въ квинтѣ и терціи), такъ что они могутъ пѣться одновременно. Такія различія въ варіантахъ напѣва бываютъ часто гармоничны между собою, что и подало поводъ г. Мельгунову высказать свое мнѣніе о естественной гармоніи, свойственной русской пѣсни; при самостоятельности голосоведенія въ отдѣльныхъ варіянтахъ, онѣ, будучи исполнены вмѣстѣ, даютъ правильную гармонію. Наше мнѣніе по этому предмету будетъ высказано въ свое время въ дальнѣйшихъ главахъ.

Въ томъ же сборникѣ Балакирева, пѣсня № 2 (хороводная: „Подойду, подойду, во Царь-городъ“) основана на чистой китайской гаммѣ типа № 2 (безъ 3 и 7 ступ.), именно:

Фиг. 25.



Всю эту пѣсню можно съиграть на черныхъ клавишахъ фортепіано. Арранжированіе ея въ тонѣ F-dur съ бемолемъ на h, т. е.

*) *Приставочный* тонъ былъ у древнихъ грековъ самый нижній въ ихъ двух-октавномъ звукорядѣ отъ A (басоваго) до a (альтоваго). Именно: A (басовое) было таковымъ и называлось „proslambanomenos“; оно не входило въ тетрахордную организацію звукоряда.

съ b, вводитъ въ гармонію чуждый тонъ, котораго нѣтъ въ мелодіи и отсутствіе котораго характеризуетъ звукорядъ.

Мы могли бы привести и другіе примѣры. Но и приведенныхъ достаточно для того, чтобы пріобрѣсти убѣжденіе о присутствіи древняго пятитоннаго звукоряда со скачками въ $1^1/_2$ тона (трихордами) въ русской народной музыкѣ. Полагаемъ, что отнынѣ этотъ звукорядъ съ такимъ же правомъ можно назвать „русскимъ“, съ какимъ онъ называется „китайскимъ“ и „шотландскимъ“.

Но, по нашему мнѣнію, его слѣдуетъ называть не именемъ народа, а именемъ эпохи, къ которой онъ принадлежитъ: гаммою *квартовой эпохи* или—еще точнѣе—звукорядомъ трихордовъ.

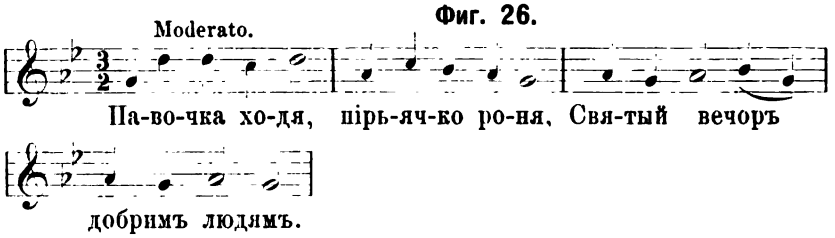
Можно даже видѣть на строѣ напѣвовъ, какъ они мало по малу переходили изъ эпохи *не*выполненной кварты (трихордовъ) въ слѣдующую затѣмъ эпоху выполненной кварты (тетрахордовъ), которую мы для отличія назовемъ *„эпохою квинты“*, ибо въ ней уже ясно сознавалась квинтовая связь тоновъ, которые и входили квинтовыми группами (выполненными или невыполненными), чередуясь съ квартовыми тетрахордами.

Напр. вотъ малорусская пѣсня, явно древняя, и по словамъ, и по складу напѣва:

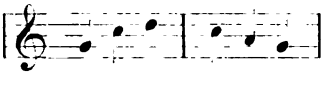
1) Павочка ходя, Пірьячко роня. Святый вечоръ!
2) За нею ходя, Красна дівонька. Святый вечоръ!
3) Пірьячко сбіра, Въ рукавъ ховае и т. д. Святый вечоръ!

Окончаніе „віночкі плете, а звівши вінокъ, понесла въ танокъ“, относитъ пѣсню къ древнимъ, *языческимъ*, обрядовымъ. Но припѣвъ „святый вечоръ“ уже обнаруживаетъ вліяніе христіанства; слѣдовательно—пѣсня позднѣйшей формаціи. Это выразилось въ складѣ мелодіи: въ ней есть уже *полутонъ* (введенный тетрахордами) и нѣтъ скачковъ въ $1^1/_2$ тона. Трихорды уже выполнились, хотя слѣды ихъ остались. Вотъ напѣвъ: (Сборникъ Украинскихъ пѣсень Рубца. Вып. 2. № 13).

Фиг. 26.



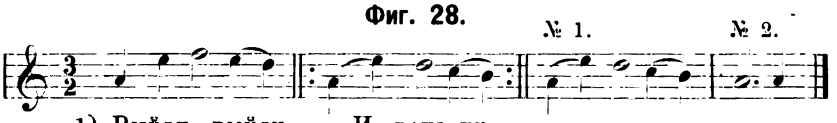
Фиг. 27.

Слѣды трихордовъ  въ группахъ тоновъ.

1-й тактъ—квинтовая группа, 2-й тактъ—квартовая (тетрахордная), выполненная терціею b′, отъ которой явился и полутонъ (къ a′).

А вотъ *веснянка*, уже совсѣмъ квинтовая, вполнѣ выполненная безъ скачковъ и съ полутонами (Сбор. Рубца. Вып. 2. № 8).

Фиг. 28.



1) Выйди, выйди, И - вань-ку,
Засті-вай намъ вес-нян-ку!
2) Зі - мо - ва - ли, пе - сні - ва - ли,
Вес - ны до - жи - - да-ли.

Звукорядъ a′. h′. c″. d″. e″. рѣшительно вводитъ насъ въ эпоху квинты, которою мы и займемся въ слѣдующей главѣ. Но передъ тѣмъ мы должны напомнить, что музыкальная теорія этой эпохи получила блестящее развитіе въ древней Греціи, а потому мы опять обратимся къ греческой музыкѣ, т. е. теоретической ея части, которая даетъ намъ готовую почву и для теоріи русской народной музыки. Послѣдняя еще не сознана и не выработана: потому-то первыя попытки научнаго объясненія русской пѣсни сейчасъ же наталкивали теоретиковъ на сходство ея съ греческою музыкою. Но въ чемъ сходство?—въ практической музыкѣ его очень мало и оно трудно уловимо (за отсутствіемъ практической древнегреческой музыки), но теоретическія основанія обѣихъ системъ—весьма родственны, ибо онѣ принадлежатъ къ одному и тому же фазису развитія музыки.

ГЛАВА VI.

Звукоряды въ древней Греціи до Р. Х. Выполненныя кварты; три основныхъ тетрахорда: дорійскій, фригійскій, лидійскій. Полная діатоническая гамма. Двухоктавный звукорядъ: организація по дорійскимъ тетрахордамъ. Неизмѣнные тоны. Семь основныхъ ладовъ или древне-греческихъ гаммъ. Разрѣзъ октавнаго звукоряда. Позднѣйшія греческія транспонированныя гаммы.

Мы уже видѣли, что 4 квинтовыхъ хода отъ F давали интервалы для древней пятитонной гаммы (мы не считали октавы). Пять квинтовыхъ ходовъ (F—C—G—D—A—E) давали уже для C терцію E и получилась готовая шеститонная гамма (безъ септимы):

C. D. E. F. G. A. C.

(семиструнная лира Терпандра).

Тутъ являлись уже всѣ элементы для тетрахордовъ (выполненной кварты съ полутономъ) и еще оставался слѣдъ древности: трихордъ

G. A. $^{1^1/_4}$ C.

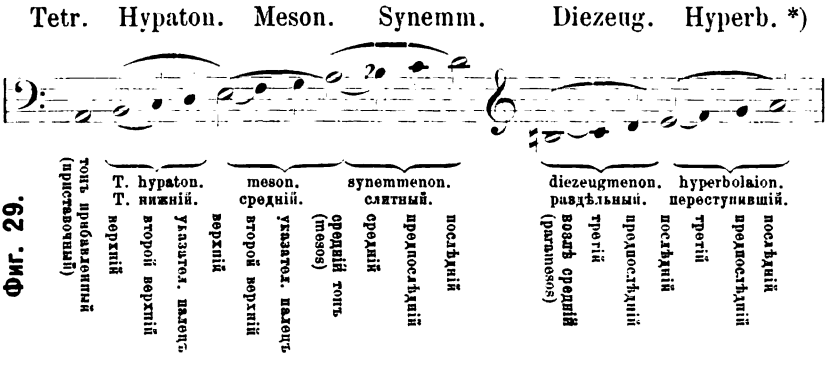
со скачкомъ въ $1^1/_2$ тона (недоставало H.). *Шестой* квинтовой ходъ отъ E—H давалъ уже и септиму H, для выполненія трихорда, и получилась вся выполненная октава (octochordon Пиѳагора), полная *діатоническая* гамма съ промежутками въ одинъ тонъ и полтона. Но уже и въ древней Греціи употреблялись, кромѣ квинтовыхъ ходовъ, и другіе пріемы для открытія новыхъ интерваловъ, напр. дѣленіе промежутковъ между двумя близкими, сосѣдними тонами: этимъ путемъ открыли *хроматизмъ* и *энгармонизмъ* ($^1/_4$ тона) и вмѣстѣ съ тѣмъ естественную *терцію*, большую ($^5/_4$) и малую ($^6/_5$).

Хроматическіе и энгармоническіе интервалы были однакожъ болѣе достояніемъ теоріи и вычисленій, отцемъ коихъ, по справедливости, считаютъ Пиѳагора (въ 6 вѣкѣ до Р. Х.), послѣдователей котораго называли „канониками“. На практикѣ господствовали квинтовые интервалы и квартовая ихъ связь въ тетрахордахъ. Аристоксенъ (въ 4-мъ вѣкѣ до Р. Х.), возставшій противъ деспотизма математической теоріи въ музыкѣ и ставившій

музыкальный слухъ выше теоріи и цифръ (отъ чего послѣдователей его называли „гармониками“), дошелъ до дѣленія октавы на 12 равныхъ полутоновъ (современной уравнительной темперації), которые, вѣроятно, и подали поводъ къ позднѣйшимъ греческимъ транспонированнымъ гаммамъ. Тѣмъ не менѣе квинтовая связь или родство тоновъ вмѣстѣ съ тетрахордами остались краеугольнымъ камнемъ всей древней греческой музыки—равно теоріи и практики. Выполненныя кварты древнѣйшей музыки Греціи составляли три тетрахорда:

1) C — D — E — F (1 т. 1 т. ½ т.) лидійскій
2) D — E — F — G (1 т. ½ т. 1 т.) фригійскій
3) E — F — G — A (½ т. 1 т. 1 т.) дорійскій.

Они отличались между собою положеніемъ полутона, игравшаго важную роль въ древности: это былъ нашъ „вводный тонъ“ (Leitton), который въ современной музыкѣ обязательно ведетъ вверхъ въ октаву тоники, тогда какъ—у древнихъ—полутонъ игралъ роль и *восходящаго* и *нисходящаго* вводнаго тона (такую роль онъ играетъ и въ русской народной музыкѣ). Поэтому положеніе его давало направленіе движенію тоновъ тетрахорда: въ лидійскомъ они стремились вверхъ (къ f), въ дорійскомъ внизъ (къ e). Попробуйте спѣть эти тетрахорды,—и вы почувствуете, что нѣчто тянетъ васъ *кончить* въ лидійскомъ на f, а въ дорійскомъ на e. Эти тоны и составляли какъ-бы тонику въ этихъ тетрахордахъ и составленныхъ изъ нихъ октохордахъ (восьмизвучіяхъ). Греческая музыка употребляла только тѣ тоны, которые свойственны мужскимъ голосамъ, именно: отъ A (басоваго) до a (альтоваго), т. е. пространство нашихъ 2-хъ октавъ.



Фиг. 29.

*) Мы перевели сложныя греческія названія на русскій языкъ для ясности (на основаніи перевода Albinus'a, приведеннаго у Амброса: Исторія музыки. Т. 1. ст. 366).

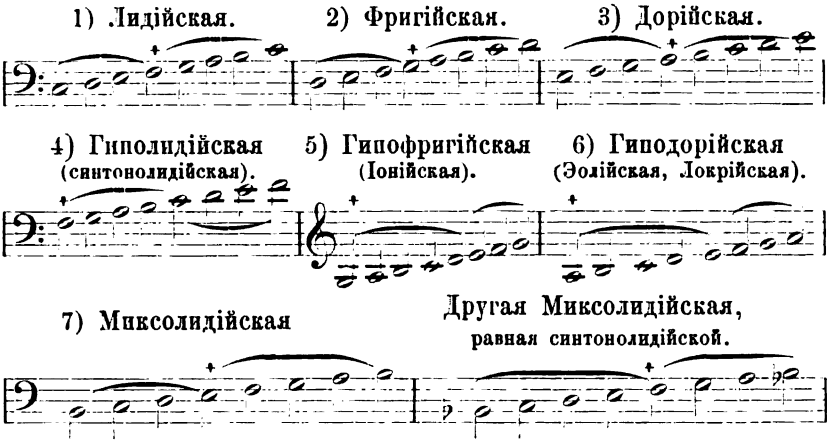
Такимъ образомъ у грековъ было 18 названій для 16 тоновъ. Музыка была вокальная; пѣли только мужчины и потому неудивительно, что древніе греки вполнѣ довольствовались такимъ звукорядомъ въ двѣ нашихъ октавы. Но онъ не былъ подѣленъ, какъ у насъ, на 2 октавы, а на 5 *тетрахордовъ* (кварты), и притомъ дорійскихъ съ полутономъ въ началѣ. Звукорядъ начинался собственно съ H, а нижній тонъ A былъ приставочный. Каждый тетрахордъ звукоряда имѣлъ свое названіе, а въ тетрахордѣ каждый тонъ также обозначался отдѣльно, напр. указательный палецъ нижняго тетрахорда (lichanos hypatôn), указательный палецъ средняго (lichanos mesôn). Самыми важными тонами были: средній (mese) и возлѣ-средній (paramese). Этотъ послѣдній открывалъ собою *раздѣльный* тетрахордъ. До него 3 нижніе тетрахорда сливались; т. е. конечный верхній тонъ каждаго предъидущаго былъ первымъ нижнимъ тономъ послѣдующаго тетрахорда. Дойдя до 4-го тетрахорда (раздѣльнаго), надо было его пропустить, если взятъ былъ тонъ B (въ synemmenôn'ѣ) и перейти прямо въ hyperbolaiôn, причемъ D и E уже раздѣляли 3-й тетрахордъ отъ 5-го. Если же B не имѣлось въ виду, а простое H, то послѣ 2 тетрахорда (кончающагося на A-mese) вступали прямо въ 4-й, начинающійся съ H (paramese). Слѣдовательно слитный тетрахордъ служилъ какъ-бы для модуляціи B, а раздѣльный для продолженія діатоническаго ряда съ новаго тона (paramese). Въ фиг. 29 мы обозначили бѣлыми нотами (полутонами) неизмѣняющіеся тоны, а весь звукорядъ, такимъ образомъ подѣленный и организованный, назывался *„неизмѣнною системою“*, въ противуположность къ мѣняющимся интерваламъ въ октавныхъ звукорядахъ, о которыхъ будетъ сейчасъ рѣчь. Эта система, составленная изъ 4 слитныхъ и 1 раздѣльнаго тетрахорда встрѣчается уже въ 3 вѣкѣ до Р. Х. у Эвклида.

Изъ 3-хъ родовъ тетрахордовъ создана была система древнихъ греческихъ ладовъ, употреблявшихся до 4-го вѣка (до Р. Х.), а въ это время уже появились позднѣйшія греческія гаммы (транспонированныя), о которыхъ Аристоксенъ отзывается какъ о „новыхъ“ въ его время.

Такъ какъ при сужденіи о строѣ русскихъ народныхъ пѣсень приходится часто слышать названія греческихъ гаммъ и примѣненіе ихъ къ русскимъ пѣснямъ, то мы не можемъ обойти этого вопроса безъ того, чтобы не разъяснить его исторіею греческихъ гаммъ или ладовъ.

Въ глубокой древности наиболѣе употребительны были слѣдующіе 7 октавныхъ звукорядовъ или гаммъ:

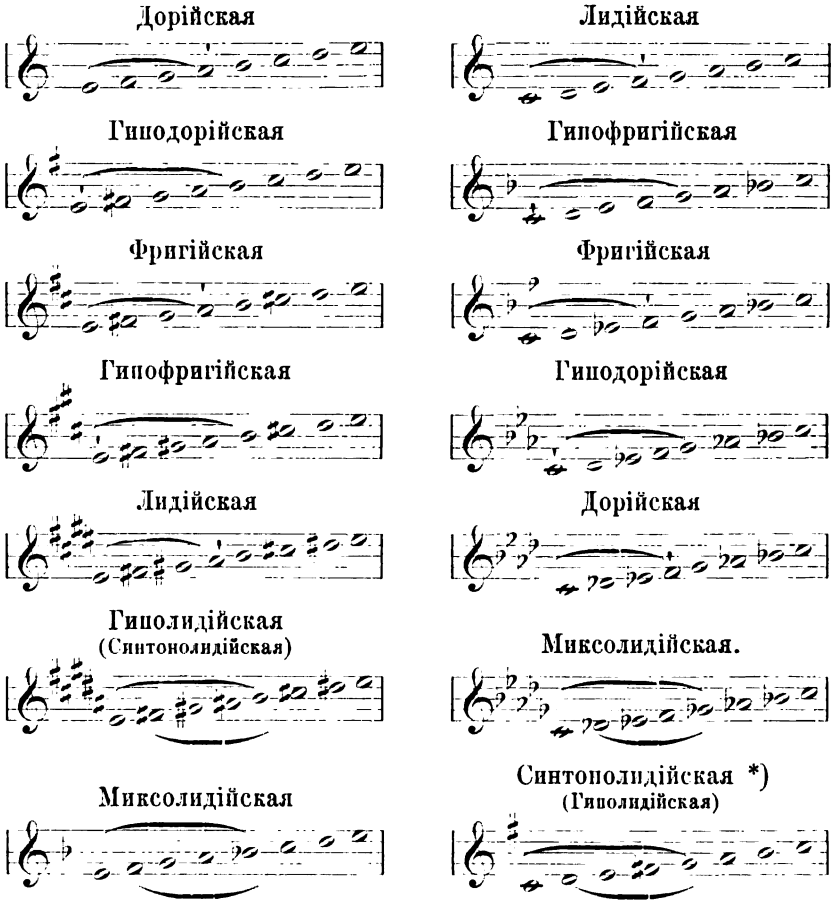
Фиг. 30.



Первыя 3 основныя гаммы составлены такъ, что октава подѣлена на кварту (внизу) и квинту (вверху). Отъ того *средній* тонъ, коимъ кончилась кварта и началась квинта, составлялъ *главный*, какъ бы тонику; мы ихъ отмѣтили крестами (въ лидійскомъ—*f*, въ фригійскомъ—*g*, въ дорійскомъ—*a*). Въ остальныхъ 3-хъ, съ прибавкою „hyro“, этимъ *главнымъ* тономъ былъ *нижній* (въ гиполидійскомъ—f, въ гипофригійскомъ—g, въ гиподорійскомъ—a). Различіе между основными (тремя 1-ми) и производными (тремя 2-ми) состояло въ томъ, что разрѣзъ октавы былъ у нихъ не одинаковый: у 1-хъ внизу была кварта, а вверху квинта, какъ это обозначено дугами, а у 2-хъ, наоборотъ,—квинта была внизу, а кварта вверху. Тамъ, гдѣ квинта помѣщалась внизу, главнымъ тономъ былъ нижній (гармоническое дѣленіе), а гдѣ она была вверху, главный тонъ былъ въ серединѣ, 4-й отъ нижняго (ариѳметическое дѣленіе октавы). Квинта какъ бы уносила за собою главный тонъ, который однакожъ по своей высотѣ былъ одинъ и тотъ же въ основной и производной гаммѣ (f въ лидійской и гиполидійской и т. п.). Миксолидійская гамма, вслѣдствіе своей фальшивой квинты h—f и фальшивой кварты f—h (tritonus изъ 3 цѣлыхъ тоновъ, котораго такъ ужасались въ средніе вѣка), имѣла двухстороннее значеніе: тонъ *h* давно научились замѣнять тономъ *b*, который, какъ мы видѣли, введенъ и въ „неизмѣнную систему“ въ слитномъ тетрахордѣ. Понижая h съ помощью бемоля на полтона, избѣгали фальшивыхъ квинты и кварты (B—F, F—B). Поэтому при H она имѣла тонику въ E, при B въ F. Но какъ она названа миксолидійскою, то въ ней нижній тонъ H могъ быть употребляемъ какъ приставочный и тогда получался лидійскій тетрахордъ (C. D. E. F.).

Не должно думать, что каждая изъ этихъ гаммъ начиналась именно съ того тона, какъ она написана: главное дѣло было не въ высотѣ начальнаго (нижняго) тона, а во взаимномъ отношеніи интерваловъ между собою, что легко усмотрѣть, если мы всѣ эти гаммы переведемъ на одинъ и тотъ же нижній тонъ, напр. E или C.

Фиг. 31.

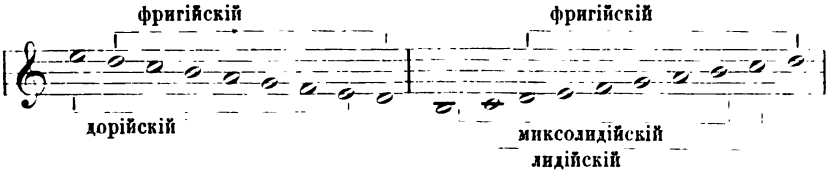


Такое размѣщеніе интерваловъ представляло для грековъ то практическое удобство, что они легко могли на 8-струнной лирѣ переходить изъ одного лада въ другой. Положимъ, она—въ древнедорійскомъ строѣ, начинаясь съ E. Подстроивъ 2-ую струну (f) на полтона выше (fis), онъ перешелъ въ гиподорійскій ладъ. Понизивъ на полтона 5-ую струну (вмѣсто h—b), онъ переходитъ изъ

*) Синтоно-лидійскій въ переводѣ значитъ „напряженный“ лидійскій.

дорійскаго въ миксолидійскій. Повысивъ 2-ю и 6-ю струны, изъ дорійскаго переходитъ въ фригійскій и т. д.—На 9-ти струнной лирѣ можно было безъ подстраиванія играть разомъ въ 2 ладахъ, а на 10-ти струнной въ 3 ладахъ.

Фиг. 32.



Кромѣ практическаго удобства, греки имѣли въ этихъ семи гаммахъ и богатство, такъ сказать, эстетическое: каждая гамма, имѣя свой особый строй, представляла собою какъ бы различные напѣвы, производила различное психическое впечатлѣніе; а этимъ нельзя было не дорожить, когда—за отсутствіемъ гармоніи—всѣ музыкальные рессурсы для грековъ сосредоточивались на мелодіи и ритмѣ. Приведенныя гаммы какъ будто похожи на наши и даже идутъ въ квинтовомъ порядкѣ въ діэзахъ и бемоляхъ по пиѳагорову кругу, но главное отличіе ихъ состояло въ томъ, что онѣ не составляли „октавъ“ и дѣлились на двѣ части: кварту и квинту, вслѣдствіе чего тоника была на нижнемъ тонѣ только тамъ, гдѣ квинта была внизу (мы обозначили тонику вертикальной чертой сверху), а въ случаяхъ съ квартой внизу, она была въ центрѣ (на 4-й ступени). Но и роль тоники у древнихъ была не такая, какъ въ нашей современной музыкѣ, о чемъ будетъ ниже подробнѣе. Нашъ восходящій „вводный“ (въ октаву) тонъ былъ только въ 2 ладахъ: лидійскомъ и гиполидійскомъ (синтонолидійскомъ). Послѣдній отличался отъ миксолидійскаго исправленными квинтою и квартою. Вслѣдствіе такого устройства ладовъ, они хотя и представляли собою октавные звукоряды, но давали напѣвамъ квинтовое или квартовое устройство, для котораго почерпались дополнительные или приставочные тоны изъ тоновъ звукоряда, не вошедшихъ въ кварту (тетрахордъ) или квинту. *Неизмѣнные* тоны системы (первый и послѣдній тонъ тетрахорда, т. е. прима и кварта, E—A, D—G, C—F и т. д.) были главнѣйшими, такъ какъ древніе греки вообще считали кварту первымъ консонансомъ, которая выдается въ ряду интерваловъ. Кромѣ того съ помощью слитныхъ или раздѣльныхъ тетрахордовъ греки могли и модулировать, каковой переходъ изъ лада въ ладъ назывался у нихъ *metabole*. Для этого вводился tetr. synemmenon, въ коемъ

есть *B*. Напримѣръ, дорійскій ладъ составился собственно изъ 2-хъ раздѣльныхъ дорійскихъ тетрахордовъ:

E. F. G. A. (промежуточный тонъ) H. C. D. E.

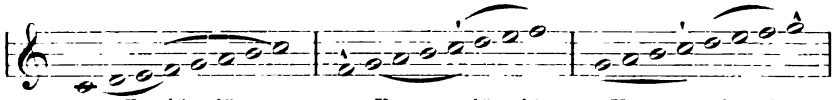
(Такъ же точно и лидійскій и фригійскій октавные звукоряды составились изъ раздѣльныхъ тетрахордовъ этихъ названій). Но если употребляли систему „слитную“, то ладъ получалъ иное устройство:

(E. F. G. A. B. C. D.),

два дорійскихъ тетрахорда, слившись въ одномъ тонѣ A, давали уже другой звукорядъ.

Стремясь наилучше утилизировать свои небогатые мелодическіе рессурсы, древніе греки придумали разнообразные способы— изъ основныхъ тоновъ сочетать строи разнаго характера и устройства. Видоизмѣняя промежутки между неизмѣнными тонами (квартами), они получали звукоряды діатоническіе, хроматическіе и энгармоническіе (роды). Соединяя 2 тетрахорда, получали октавные звукоряды (лады). Перенося основные три лада на квинту внизъ, получали производные лады съ прибавкою „hypo“ (ладъ нижней доминанты), а на квинту вверхъ—лады съ прибавкою „hyper“ (ладъ верхней доминанты). Напримѣръ:

Фиг. 33.



Лидійскій Гиполидійскій Гиперлидійскій.

Но при этомъ транспонированіи выступили слѣдующія особенности: тетрахорды одинаковые, но раздѣльные въ основномъ ладу (1 т., 1 т., $^1/_2$ тонъ), въ производныхъ—сливались (какъ обозначено вертикальною черточкою надъ c) и получился одинъ отдѣльный, лишній или приставочный тонъ, не входившій въ квартовую организацію: въ ладахъ „hypo“ онъ былъ внизу, въ ладахъ „hyper“ онъ былъ наверху (обозначено нами знакомъ ˈ). Назывался онъ „діазевкти: ческимъ“ тономъ (der diazeuktische Ton). Принимая во вниманіе такой тонъ, миксолидійскую гамму стали разсматривать какъ *гипер*дорійскую, ибо приставочный тонъ ея наверху, а два дорійскихъ тетрахорда слитны:

H. C. D. Ė. F. G. A. Ḣ.

Мало по малу число ладовъ увеличивалось: къ прежнимъ семи прибавились новыхъ три съ прибавкою *hyper*. Въ 4 вѣкѣ до Р. Х., при Аристоксенѣ, ученикѣ Аристотеля, мы уже видимъ въ Греціи *пятнадцать ладовъ* или гаммъ, транспонированныхъ на всѣ 12 ступеней (полутоновъ), на которыя подѣлили въ это время октаву.

При этомъ прежнія названія перемѣшались и названіе миксолидійской гаммы совсѣмъ исчезло, такъ что позднѣйшія греческія гаммы были: дорійская, фригійская, лидійская, іонійская, эолійская—всего пять—и по двѣ производныхъ отъ каждой изъ нихъ (съ прибавкой частицъ „*гипо*“ и „*гипер*“, напр. дорійская, гиподорійская, гипердорійская,—фригійская, гипофригійская, гиперфригійская, и такъ далѣе).

Такъ какъ теперь выяснено, въ особенности трудами І. Ф. Беллермана, что греческіе тоны—по настоящей ихъ высотѣ—надо принимать терціей ниже, то „неизмѣнная система“ грековъ должна была бы начинаться не съ басоваго A внизу, а съ басоваго F.

Если перевести ихъ на настоящую высоту, то эти греческія транспонированныя гаммы будутъ соотвѣтствовать слѣдующимъ нашимъ:

Фигура 34.

Начиная отъ басоваго	F—F-moll=Гиподорійскій.	Пять основныхъ гаммъ, составлявшихъ ядро или центръ системы, объясненной въ сочиненіяхъ Аристида Квинтиліана, Эвклида и въ таблицахъ Алипіуса.
„ „ „	Fis—Fis-moll=Гипоіонійскій.	
„ „ „	G—G-moll=Гипофригійскій.	
„ „ „	Gis—Gis-moll=Гипоэолійскій.	
„ „ „	A—A-moll=Гиполидійскій.	
„ „ „	Ais—Ais-moll=Дорійскій.	
„ „ „	H—h-moll=Іонійскій.	
Начиная отъ малаго	c—c-moll=Фригійскій.	
„ „ „	cis—cis-moll=Эолійскій.	
„ „ „	d—d-moll=Лидійскій.	
„ „ „	dis—dis-moll=Гипердорійскій.	
„ „ „	e—e-moll=Гиперіонійскій.	
„ „ „	f—f-moll=Гиперфригійскій	
„ „ „	fis—fis-moll=Гиперэолійскій.	
„ „ „	g—g-moll=Гиперлидійскій.	

Всѣ онѣ названы „moll“,—однако это была наша минорная гамма безъ вводнаго тона, слѣдовательно гиподорійская:

$$a.\ \overset{\frown}{h.\ c'}.\ d'.\ \overset{\frown}{e'.\ f'}.\ g'.\ a'.$$

$$\qquad\quad {}^{1}/_{2} \qquad\qquad {}^{1}/_{2}$$

транспонированная на пятнадцать хроматическихъ ступеней отъ

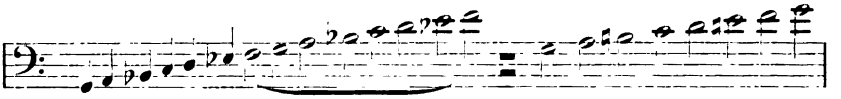
до ,

отъ которыхъ шелъ звукорядъ вверхъ до конца всего двухъ-октавнаго греческаго звукоряда.

Но неужели, спросятъ, греки могли удовлетворяться такимъ однообразіемъ, какъ 15 минорныхъ гаммъ?

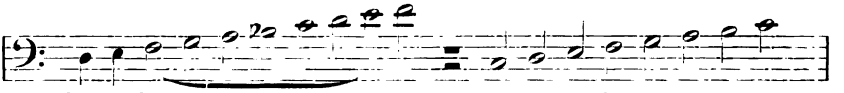
На это позднѣйшія изслѣдованія отвѣчаютъ слѣдующее: такъ какъ главный средній тонъ греческаго звукоряда *mese* (теноровое *a*, а терціей ниже—f) былъ вообще въ срединѣ звукоряда, наиболѣе доступнаго среднему мужскому голосу, а греки пѣли въ унисонъ, избѣгая въ хорахъ слишкомъ высокихъ и слишкомъ низкихъ тоновъ, то къ этому были приспособлены и лады. Въ древне-дорійскомъ, относительно болѣе высокомъ (начинался съ e), легче употреблялись его нижніе тоны, а въ древне-лидійскомъ (начинался съ c) легче употреблялись его высокіе тоны, потому что весь ладъ былъ ниже. Въ позднѣйшихъ транспонированныхъ гаммахъ, интервалы, характерные для древнихъ ладовъ, оставались въ силѣ, какъ только голосъ входилъ въ этотъ средній діапазонъ голоса, наприм. въ октаву f—f′, e—e′, d—d′ и т. п. Возьмемъ, напримѣръ, позднѣйшій транспонированный *гипофригійскій* ладъ, соотвѣтствующій нашему G-moll.

Фиг. 35.



G moll - транспонированная позднѣйшая — гипофригійская гамма (древняя, основная)

Фиг. 36.



D moll транспонированная позднѣйшая — лидійская гамма (древняя, основная)

Удобства этой позднѣйшей системы состояли въ томъ, что одинъ и тотъ же звукорядъ могъ давать наши мажорную и минорную гаммы (послѣднюю безъ вводнаго тона), напр.: G-moll и B-dur, D-moll и F-dur, B-moll (Ais-moll) и Des-dur, и т. д. Распространеніе же объема организованнаго звукоряда отъ $1\frac{1}{2}$ до 2 октавъ обусловилось успѣхами и потребностями инструментальной музыки, для которой было уже недостаточно объема одной октавы. Лира, имѣвшая въ древности всего 4 струны, мало по малу расширилась, пріобрѣтая 6, 7, 8, 9, 10 и даже 15 струнъ въ позднѣйшее время транспонированныхъ гаммъ.

ГЛАВА VII.

Исторія звукорядовъ послѣ Р. Х. Гаммы Птолемея (александрійскія). Церковные лады амвросіанскіе. Восемь григоріанскихъ ладовъ (автентическіе и плагальные). Заключительныя формулы. Глареанусъ и его греческія названія для средневѣковыхъ гаммъ. Различные способы дѣленія октавы (разрѣзъ). Новѣйшія гаммы: мажорная и минорная. Ихъ происхожденіе изъ прежнихъ гаммъ. Вводный тонъ въ октаву. *Эпоха терціи и октавная система.* Остатки древняго хроматизма и энгармонизма.

Когда о какой нибудь русской пѣснѣ говорятъ, что она построена на дорійской или фригійской гаммѣ, то этимъ невольно возбуждаютъ недоразумѣніе: о какой именно гаммѣ идетъ рѣчь: древнѣйшей греческой или позднѣйшей до Р. Х., или же о позднѣйшей греческой (александрійской), явившейся послѣ Р. Х. или же о средневѣковой церковной?

Мы разсмотрѣли лады, бывшіе въ Греціи до Р. Х. Но въ половинѣ 2-го вѣка (по Р. Х.) Птолемей, въ виду сложности господствовавшей системы, задумалъ ее упростить и свелъ ее опять на 7 основныхъ тоновъ, оставивъ имъ прежнія названія, но изложивъ ихъ нѣсколько иначе. Онъ бралъ весь звукорядъ въ двѣ октавы и каждый ладъ начиналъ съ одного и того же нижняго тона (A, по нашему камертону F). По изслѣдованію Форкеля*), эти гаммы Птолемея представляются въ слѣдующемъ видѣ:

Гиподорійская: A. H. C. D. E. Fis. G. a. h. и т. д. до a′

Гипофригійская: A. H. Cis. D. E. Fis. Gis. a. h. cis . . . . . a′

Гиполидійская: A. B. C. D. Es. F. G. a. b. c. d. es . . . a′

Дорійская: A. H. C. D. E. F. G. a. h. c. d. e. . . . . a′

Фригійская: A. H. Cis. D. E. Fis. G. a. h. cis. d. e. . a′

Лидійская: As. B. C. D. Es. F. G. as. b. c. d. es . . a′

Миксолидійская: A. B. C. D. E. F. G. a. b. c. d. e. . . . . a′

*) Joh. N. Forkel. Allgemeine Geschichte der Musik. 2 Bde. 1788—1801.—B. 1. S. 346.

Есть основаніе думать, что средневѣковые теоретики имѣли въ виду именно эти гаммы, когда они старались отождествить церковные лады съ античными, давая имъ греческія названія. Это могло происходить отъ недостаточнаго ихъ знакомства съ древними греческими писателями. Знаменитый Глареанусъ, напр., чистосердечно признается, что Аристоксена онъ не читалъ. Но затрудненіе было въ томъ, чтобы найти древнюю параллель для восьмаго церковнаго лада, вслѣдствіе чего изобрѣтали то „*гипо*миксолидійскую“ гамму (Franchini Gaforio), то „*гипер*миксолидійскую„ гамму (Боэція) и т. д.

Но птолемеевы гаммы съ новою скалою и старыми названіями не вошли въ практику, оставшись болѣе достояніемъ теоріи.

Такъ какъ позднѣйшія греческія гаммы перешли въ Италію и разнообразіе ихъ причиняло затрудненія при церковномъ пѣніи, исполнявшемся всею общиною, всѣми посѣтителями христіанской церкви, то въ 4-мъ вѣкѣ по Р. Х. епископъ миланскій Амвросій, для большей простоты и единообразія христіанскаго богослуженія, установилъ всего *четыре* лада въ среднемъ діапазонѣ мужскихъ голосовъ, начиная отъ d. e. f. g. діатоническими ступенями вверхъ до октавы. Такъ какъ объ этихъ *амвросіанскихъ* ладахъ или гаммахъ (равно и о другихъ позднѣйшихъ, средневѣковыхъ) говорится въ каждомъ учебникѣ теоріи и исторіи музыки, то мы изложимъ исторію ихъ только вкратцѣ.

Въ гаммахъ отъ f по случаю фальшивой кварты (f—h) вводили круглое B (B. rotundum) и тогда получали нашу мажорную гамму. Квадратное B (B quarré) означало простое H, безъ пониженія (отсюда—беккаръ), круглое-же B смягчало рѣзкость чрезмѣрной кварты f—h (и отъ того названіе B-moll). Всѣ 4 октавные ряда назывались „автентическими“ (подлинными) и соотвѣтствовали, по размѣщенію интерваловъ: ладъ отъ D—древне-греческому фригійскому; ладъ отъ E—дорійскому, отъ F—гиполидійскому, отъ G—гипофригійскому. Пространство звукоряда оставалось прежнее (двѣ октавы отъ басоваго A); названія тоновъ употреблялись греческія, сложныя и неудобныя.

Папа Григорій Великій (590—604 гг.) прибавилъ къ прежнимъ 4 новыхъ лада, названныхъ „плагальными“ (боковыми) и получилъ *восемь церковныхъ* гаммъ. Каждая автентическая гамма имѣла свою плагальную, лежавшую на кварту ниже.

Автентическія гаммы.	Плагальныя.
1. d. e. f. g. a. h. c′. d′.	1. A. H. c. d. e. f. g. a.
2. e. f. g. a. h. c′. d′. e′.	2. H. c. d. e. f. g. a. h.
3. f. g. a. h. c′. d′. e′. f′.	3. c. d. e. f. g. a. h. c′.
4. g. a. h. c′. d′. e′. f′. g′.	4. d. e. f. g. a. h. c′. d′.

Вмѣстѣ съ тѣмъ Григорій Великій въ своемъ „Антифонаріи“ (сборникѣ христіанскихъ напѣвовъ) впервые установилъ октавное обозначеніе тоновъ латинскими буквами, упростивъ тѣмъ прежнія сложныя названія ихъ и ограничивъ ихъ числомъ семи діатоническихъ тоновъ:

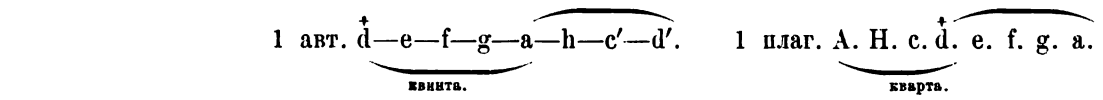
A. B. c. d. e. f. g. a. b. и т. д.

Но установленіе внѣшняго октавнаго вида въ названіяхъ тоновъ еще не создало внутренняго октавнаго устройства, свойственнаго современной музыкѣ: т. е. подчиненія всѣхъ тоновъ октавы господству одного нижняго—*тоники*, съ вводнымъ полутономъ въ ея октаву, съ двумя ладами: мажорнымъ и минорнымъ и съ темперацією интерваловъ.

Наша современная октава есть однородный, восьмитонный участокъ, тоны коего, вслѣдствіе вводнаго тона, имѣютъ одностороннее направленіе вверхъ, къ октавѣ. Въ октавахъ-же григоріанскихъ (равно и амвросіанскихъ) былъ разрѣзъ на квартѣ или квинтѣ и складъ напѣвовъ основанъ былъ на прежней тетрахордной системѣ; интервалы употреблялись пиѳагорейскіе (до 16 вѣка) и весь вообще складъ системы относился къ „эпохѣ квинты“, тогда какъ новая октавная система есть продуктъ „эпохи терціи“.

Роль тоники въ автентическихъ ладахъ разъигривалъ нижній тонъ, а въ плагальныхъ 4-й тонъ (кварта отъ нижняго); они отмѣчены нами крестиками и оказываются одними и тѣми-же тонами въ 2-хъ соотвѣтствующихъ гаммахъ одного порядка. Напр. въ 1-й автентической и въ 1-й плагальной этотъ тонъ d, во 2-й автентической и 2-й плагальной—e. и т. д. Это доказываетъ, что автентическія гаммы имѣли гармоническій разрѣзъ (квинта внизу), а плагальныя—ариѳметическій (кварта—внизу) *).

*) Поэтому 1-я автентическая и 4-я плагальная, хотя и тождественны по интерваламъ и обѣ начинаются съ d, но имѣютъ неодинаковый разрѣзъ: 1-я гармоническій, 2-я ариѳметическій (тоника на 4 тонѣ).



Крайніе тоны каждой квинты и кварты относятся между собою, какъ наши тоника и доминанта, которыя однакожъ въ нашей современной гармонической музыкѣ отвѣчаютъ болѣе опредѣленнымъ понятіямъ, чѣмъ это было въ древности и въ средніе вѣка.

Предоставленное массѣ, церковное пѣніе стало утрачивать единообразіе, требованія ладовъ не соблюдались строго, равно и отличія автентическихъ отъ плагальныхъ; не рѣдко кончали постоянно на одномъ и томъ же тонѣ (нижнемъ или среднемъ) и допускали разныя отступленія, что все вмѣстѣ подало поводъ къ составленію особыхъ окончаній или заключительныхъ формулъ, долженствовавшихъ лучше характеризовать строй лада для слуха. Эти заключительныя формулы церковныхъ ладовъ, встрѣчающіяся и до нынѣ въ учебникахъ, названы были „тропами“, каковымъ именемъ назывались и вообще напѣвы, основанные на автентическихъ гаммахъ. Обстоятельство это доказываетъ, что современныя намъ понятія о „тональности“, основанной на извѣстной „тоникѣ“, были вообще слабы въ средніе вѣка.

Такъ какъ, кромѣ того, въ обращеніи были и греческія названія тоновъ и ладовъ, вводимыя нѣкоторыми теоретиками, то это подало поводъ швейцарскому ученому Лорису, болѣе извѣстному подъ именемъ Glareanus'a, издать въ 16 вѣкѣ (1547 г., Базель) свое знаменитое сочиненіе „Dodekachordon“ (Двѣнадцатигласникъ), въ которомъ онъ привелъ въ систему существовавшія понятія объ октавныхъ ладахъ. Онъ нашелъ, что ихъ должно быть не 8, а 12 (отъ чего и названіе сочиненія), изъ коихъ 6 основныхъ, а 6 плагальныхъ (съ тоникою на 4-мъ тонѣ); что они вполнѣ сходны съ древне-греческими, а потому ихъ слѣдуетъ называть не цифрами: 1-ая автентическая гамма, 2-ая плагальная, и т. д., а греческими именами. И онъ точно присвоилъ ихъ церковнымъ ладамъ, но при этомъ перемѣшалъ названія, такъ;

древне-греческія гаммы:		*по Глареанусу:*
c. d. e. f. g. a. h. c′.	лидійская	іонійская
d. e. f. g. a. h. c′. d′.	фригійская	дорійская
e. f. g. a. h. c′. d′. e′.	дорійская	фригійская
g. a. h. c′. d′. e′. f′. g′.	гипофригійская (іонійская)	миксолидійская
a. h. c′. d′. e′. f′. g′. a′.	гиподорійская (эолійская, локрійская)	эолійская (гиподорійская)
H. c. d. e. f. g. a. h. / B. c. d. e. f. g. a. b.	миксолидійская или синтонолидійская.	лидійская

Послѣдній ладъ—„лидійскій“—Глареанусъ признавалъ не мелодичнымъ, вслѣдствіе трехтоннаго интервала (tritonus), фальшивой кварты (f h), и потому въ обращеніи на практикѣ оставались всего *пять* основныхъ и къ нимъ 5 плагальныхъ ладовъ, съ прибавленіемъ частицы „гипо“. Напр.: гиподорійскій, по Глареанусу, былъ отъ A до a (сходный съ эолійскимъ a—a′), гипофригійскій отъ H—до h и т. д.

Ученымъ музыкантамъ мало-по-малу сдѣлались привычны невѣрныя названія Глареануса (употреблявшіяся впрочемъ и до него у Гукбальда и Гвидо), которыя вошли и въ учебники.—Отъ этого въ примѣненіи греческихъ названій къ строю русскихъ пѣсень неизбѣжны постоянныя недоразумѣнія: одно и то же названіе выражаетъ различную гамму и приходится спрашивать какую: древнѣйшую-ли греческую, позднѣйшую-ли греческую, или средневѣковую?

Не менѣе важенъ также разрѣзъ октавнаго звукоряда. Хотя позднѣйшіе средневѣковые теоретики и приняли дѣленіе его, гармоническое и ариѳметическое, но у древнихъ грековъ, вслѣдствіе системы „слитія“ тетрахордовъ и приставочныхъ тоновъ (diazeuktishe Ton), могли быть и, повидимому, были иныя дѣленія. Такъ изъ дорійскаго тетрахорда *e. f.* g. a, съ полутономъ въ началѣ, могъ быть сдѣланъ гиподорійскій a h c′. d′. e′. f′. g′. a′., такъ что въ немъ сливались въ тонѣ *e′* два дорійскихъ тетрахорда и являлся приставочный тонъ *a* для дополненія октавы внизу; тогда главнымъ, основнымъ тономъ дѣлалось центральное *e′*. Мы же, на основаніи гармоническаго дѣленія, признаемъ въ гиподорійскомъ ладу квинту—внизу и главнымъ тономъ (тоникою)—нижній, т. е. a. Мы, значитъ, иначе дѣлимъ: a. h. c′. d′. e′. f′. g′. a′. Тоже и съ другими греческими древними ладами.

Фригійскій: d. e. f. g. a. h. c′. d′. (два раздѣльныхъ фригійскихъ тетрахорда).

Гипофригійскій: g. a. h. c′. d′. e′. f′. g′. (d′—главный тонъ, g—приставочный).

Лидійскій: c. d. e. f. g. a. h. c′. (два раздѣльныхъ лидійскихъ тетрахорда).

Гиполидійскій: f. g. a. h. c′. d′. e′. f′. (c′ главный тонъ, f приставочный).

Миксолидійскій: H. c. d. e. f. g. a. h. (c′.) (H приставочный тонъ).

При такомъ дѣленіи становится болѣе понятными—связь и происхожденіе древнихъ ладовъ съ частицею гипо и отъ своихъ основныхъ. Но наши дѣленія—гармоническое и ариѳметическое—даютъ имъ иной разрѣзъ.

Въ заключеніе приведемъ наши двѣ современныя гаммы:

мажорная: c. d. e. f. g. a. h. c′.

минорная: c. d. es. f. g. as. h. c′. (гармоническая)
c. d. es. f. g. as. b. c′. (мелодическая при движеніи внизъ)
c. d. es. f. g. a. h. c′. („ „ „ вверхъ).

Сформировались онѣ подъ вліяніемъ потребностей гармоніи. Въ прежнихъ гаммахъ, вводный въ октаву полутонъ былъ только въ 2-хъ ладахъ: лидійскомъ и гиполидійскомъ (въ тетрахордахъ: c. d. e‿f. и g. a. h‿c′.). Но мало-по-малу начали употреблять вводный тонъ и въ минорной гаммѣ a—a′ (гиподорійской или эолійской) и вмѣсто *g* брать *gis*. Для этого же тона потребовалась хорошая терція *e* (e—gis) и потому для замѣны пиѳагорейской E*) естественнымъ *e* должны были сдѣлать прорывъ или брешь въ 4-хъ квинтовомъ ходѣ:

F. C. G. D. a. e. h.,
1 2 3 4 5 6

т. е. послѣ 3-го хода брать уже не квинту отъ D, а другой близкій къ ней тонъ, естественное *a* (немного ниже) и отъ него уже квинтами получить естественную терцію e и вводный тонъ h. Слѣдовательно, для гармоніи наша діатоническая гамма составлена изъ: C—D—e—F—G—a—h—C., смѣси квинтовыхъ и естественныхъ интерваловъ. Тогда получились трезвучія съ гармонической терціей C—e—G, G—h—D.

Эта естественная терція и вводный тонъ разрушили прежнюю, квинтовую (тетрахордную) эпоху и ввели музыку въ *„эпоху терціи“* съ октавною системою, въ которой октава уже не имѣла разрѣза. Мелодія въ ней стремилась отъ примы до октавы и обратно безъ перегородокъ; прежніе центральные тоны или устои тетрахордовъ—кварта и квинта—оставили свой слѣдъ въ важной роли 2-хъ доминантъ (верхней и нижней) въ новой системѣ. „Тоника“ получила ясное первенствующее значеніе, а съ нею и единство „тональности“ даннаго произведенія.

*) Пиѳагорейскіе и квинтовые интервалы, по мысли М. Гауптмана, принято обозначать большими буквами, въ отличіе отъ естественныхъ, обозначаемыхъ малыми буквами.

Но вводный тонъ (большая септима) ввелся не безъ борьбы. Его стали употреблять во всѣхъ церковныхъ ладахъ къ концу среднихъ вѣковъ для облегченія входа въ октаву, не только въ многоголосной (полифонной), но и даже въ одноголосной музыкѣ (cantus firmus) римской церкви. Этотъ вводный тонъ измѣнялъ характеръ церковныхъ ладовъ и потому подвергнулся гоненію и запрещенію особою буллою папы Іоанна XXII въ 1322 году. Тогда его перестали писать въ нотахъ, но на практикѣ пѣвцы продолжали пѣть—вмѣсто малой—большую септиму, что, по замѣчанію Винтерфельда, можно усмотрѣть у протестантскихъ композиторовъ даже 16 и 17 столѣтій. Протестантизмъ между тѣмъ могущественно содѣйствовалъ переходу многоголосной (полифонной) музыки въ гармоническую, аккордную. Онъ упростилъ ритмы, запутанные сложнымъ контрапунктическимъ голосоведеніемъ и, введя одновременное пѣніе всѣхъ въ хоралѣ, прежде всѣхъ приблизился къ аккордной музыкѣ. Такимъ образомъ трудно опредѣлить время перехода прежнихъ средневѣковыхъ ладовъ въ новые: на практикѣ онъ совершился далеко ранѣе, чѣмъ по нотамъ.

Къ 16 вѣку *мажорная гамма* была уже вполнѣ сформирована, составившись какъ-бы изъ сліянія 3-хъ прежнихъ гаммъ (начиная съ одного и того же тона):

1) *лидійской*, древне-греческой .....c. d. e. f. g. a. h. c′. (іонійской, по Глареанусу)
2) *гиполидійской*.....c. d. e. *fis*. g. a. h. c′. (лидійской, по Глареанусу)

и 3) *іонійской*.....c. d. e. f. g. a. *b*. c′. (миксолидійской, по Глареанусу)

Во 2-й замѣнили fis простымъ f, а въ 3-й b замѣнили простымъ h.

Минорная же гамма окончательно сформировалась въ теченіи 17-го вѣка изъ трехъ гаммъ:

1) *фригійской*.....c. d. *es*. f. *g*. a. *b*. c′. (дорійской, по Глареанусу)
2) *гиподорійской*.....c. d. *es*. f. *g*. *as*. *b*. c′. (эолійской, по Глареанусу)

и 3) *дорійской* .....c. *des*. *es*. f. *g*. *as*. *b*. c′. (фригійской, по Глареанусу).

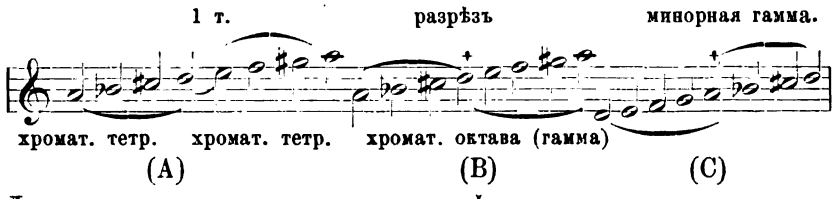
Изъ 1-й, измѣнивъ b на h, получили *восходящую* минорную гамму: c. d. es. f. g. a. h. c′, изъ 2-й безъ перемѣны получили *нисходящую* минорную гамму: c. d. es. f. g. as. b. c′. (играть справа на лѣво, т. е. сверху внизъ); изъ 3-й, измѣнивъ des на d,

a b на h, получили гармоническую минорную гамму,—но, какъ остатокъ древняго дорійскаго лада, *des* иногда проявляется, напримѣръ—въ чрезмѣрномъ секст-аккордѣ *des*. f. g. *h*., разрѣшающемся въ мажорный аккордъ c. e. g. c′. Одновременное присутствіе въ аккордѣ *des* и *h*, по принципамъ новой октавной системы и терцовой постройки аккордовъ, не объяснимо другимъ путемъ. (NB. Тоже самое относится и къ другимъ чрезмѣрнымъ секст-аккордамъ).

Такимъ образомъ,—новая „эпоха терціи“ обозначилась слѣдующими признаками: прежнее разнообразіе *діатоническихъ* гаммъ сведено на 2 типа: мажоръ и миноръ; мелодіямъ дано октавное пространство безъ разрѣза, съ вводнымъ въ октаву тономъ; введены естественныя терція и секста, но за симъ всѣ интервалы подверглись уравненію (темперація); выдвинуты на первый планъ тоника и тональность музыкальнаго произведенія для установленія единства въ сложной системѣ аккордовъ и модуляцій гармоніи.

Отъ древняго *хроматизма* ($^1/_2$ т., $^1/_2$ т., $1\,^1/_2$ т.) остался такъ называемый „мадьярскій“ тетрахордъ ($^1/_2$ т., $1\,^1/_2$ т., $^1/_2$ т.), который правильнѣе слѣдуетъ назвать „восточнымъ“ (chromatique oriental), ибо онъ свойственъ всему востоку и встрѣчается—въ русской народной музыкѣ—въ малороссійскихъ пѣсняхъ.

Фиг. 37.



Два хроматическихъ тетрахорда, раздѣльныхъ съ промежуточнымъ тономъ (между d и e), выполняютъ октаву (A). Въ каждомъ тетрахордѣ между 2 и 3 ступенями—скачокъ въ $1\,^1/_2$ тона (чрезмѣрная секунда), остатокъ древности. Разрѣзъ этой хроматической октавы на квартѣ (d., см. *B*), квинта вверху. Если сравнить ее съ минорною нашею гаммою, то окажется, что эта верхняя квинта перенесена внизъ (съ перемѣной gis на g), а нижняя кварта хроматической октавы оказывается у минорной гаммы на верху. Отъ того тоника у обѣихъ—одинъ и тотъ же тонъ d, но въ минорной октавѣ онъ внизу, а въ хроматической на 4-й ступени.

Наша же современная хроматическая гамма состоитъ изъ послѣдовательнаго ряда полутоновъ безъ всякаго разрѣза въ октавѣ. Отъ древняго *энгармонизма* у насъ осталось названіе, но

не интервалы въ $^1/_4$ тона; мы назвали энгармоничными тонами интервалы, отличающіеся на $^1/_{10}$ тона ($^{74}/_{73}$), напр. Ges и Fis, As и Gis и т. п. И какъ всѣ наши тоны съ бемолями *ниже* на эту величину, чѣмъ тоны съ діэзами, то они лучше разрѣшаются въ ближайшій *нижній* полутонъ, чѣмъ въ верхній, напр. Ges въ F, As въ G, и т. д., а энгармоническіе тоны съ діэзами лучше разрѣшаются въ ближайшій верхній полутонъ, напримѣръ Fis въ G, Gis въ A, и т. д.

ГЛАВА VIII.

Устройство напѣвовъ въ эпоху квинты. Древніе звукоряды въ народныхъ напѣвахъ литовскихъ, моравскихъ, русскихъ. Неустановившіяся понятія о „тоникѣ". Теоретическія соображенія о тоникѣ квинтовой эпохи. Акустическія отношенія интерваловъ для этой тоники. Направленіе движенія въ тетрахордахъ. Устои въ крайнихъ тонахъ тетрахордовъ. „Средній" тонъ у древнихъ грековъ. Разъединеніе начала и конца. Тоника въ центрѣ; конецъ на доминантѣ. Тетрахордная система у арабо-персовъ.

Мы разсмотрѣли различные музыкальные интервалы и способы организаціи ихъ въ звукоряды, существовавшіе съ древнѣйшихъ временъ вплоть до нынѣшняго.

Въ устройствѣ и примѣненіи этихъ звукорядовъ на практикѣ мы нашли возможнымъ отличить три главныхъ фазиса развитія: эпоху кварты, эпоху квинты и эпоху терціи.

Послѣдняя, развившаяся вслѣдствіе потребностей гармоніи и инструментальной музыки, выработала основанія, отличныя отъ основаній одноголосной (гомофонной) вокальной музыки, составлявшей достояніе древности и самостоятельнаго народнаго творчества.

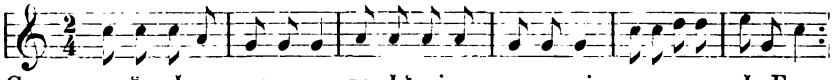
Русская народная музыка, обладающая громаднымъ количествомъ напѣвовъ, примыкаетъ болѣе древними изъ нихъ къ эпохѣ кварты, а большею частью къ эпохѣ квинты.

Но одна-ли только русская музыка носитъ на себѣ слѣды такой древности! — Пересматривая напѣвы ближайшихъ къ намъ племенъ, по родству ли языка или по мѣстожительству, мы видимъ, что у нихъ открываются такіе же слѣды.

Вотъ напр. литовская пѣсня: (G. H. F. Nesselmann. Littauische Volkslieder. Berlin. 1853. № 30).

Moderato

Фиг. 38.



Слова этой пѣсни—самыя новѣйшія, относящіяся къ эпохѣ Блюхера; а складъ напѣва—древній, основанный на звукорядѣ

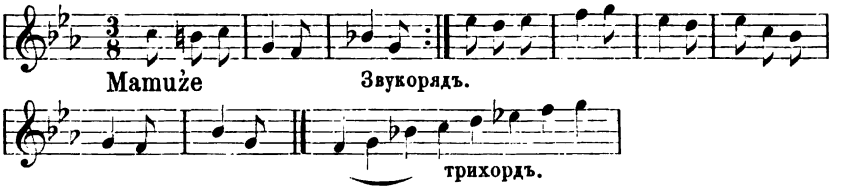
g. a. c. d. e. (g′),

трихордъ

безъ вводнаго тона (h) въ тонику (c), находящуюся въ центрѣ (на 4-й ступени). Если къ звукоряду прибавить октаву нижняго тона, то получается китайская гамма типа № 3 (безъ 3 и 7 ступеней). Пѣсню можно съиграть на однихъ черныхъ клавишахъ.

Вотъ другая литовская пѣсня, изъ того же сборника Нессельмана, № 62.

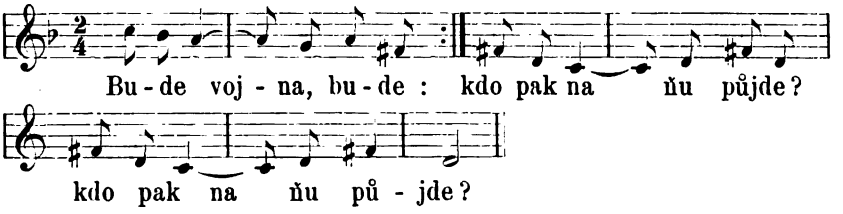
Фиг. 39.



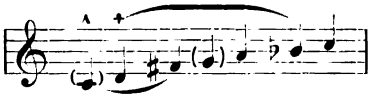
И здѣсь—слова не древнія: разговоръ дочери съ матерью, а складъ напѣва—на звукорядѣ безъ терціи—относитъ его къ древней эпохѣ. Въ томъ же сборникѣ Нессельмана—пѣсни №№ 243 и 391 безъ секунды, № 383 безъ кварты, № 256 безъ секунды и кварты, № 135 безъ септимы. (NB. Послѣднюю пѣсню перекладыватель призналъ въ G-dur и поставилъ въ ключѣ діэзъ на f, но въ звукорядѣ пѣсни нѣтъ ни f, ни fis. Европеецъ, третируя народную пѣсню, съ трудомъ можетъ отказаться отъ своихъ понятій мажора и минора. Пѣсня эта кончается на доминантѣ G, а тоника C, слѣдовательно она въ тонѣ C-dur).

Вотъ *моравская* пѣсня (Moravské písně, sebrané od F. S.—V Brně. 1853).

Фиг. 40.



Оригинальный мотивъ имѣетъ въ основаніи звукорядъ:

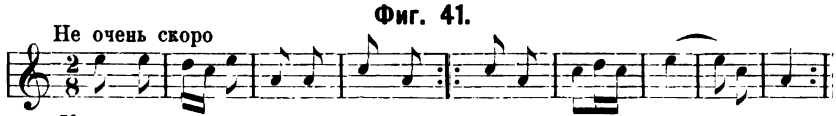


Несмотря на его странность съ нашей точки зрѣнія, онъ безъ труда объясняется греческою теоріею: нижнее c есть приставочный тонъ; за симъ идутъ два слитныхъ тетрахорда: лидійскій d (e) fis⁀g и фригійскій g. a.‿b. c. Но неполнота звукоряда, въ которомъ (принявъ d за тонику) недостаетъ секунды (e), а кварта (g) только слегка затрогивается, заставляетъ насъ относить складъ напѣва въ эпоху кварты

(трихордовъ). Ритмъ также неровный: 4 и 5 тактовъ. Но какъ напѣвъ повторяется нѣсколько разъ, то эта неровность сглаживается, тѣмъ болѣе, что конецъ, какъ время отдыха, можетъ продлиться, занявъ два такта (тогда выйдетъ 4 и 6 тактовъ).

Вотъ *великорусская* пѣсня, древняя—и по тексту, и по складу напѣва (Сборникъ Балакирева № 33).

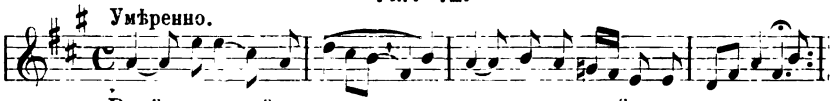
Фиг. 41.



Здѣсь звукорядъ квинта a—e, но не вполнѣ выполненная (недостаетъ секунды h). Перекладыватель придалъ тонамъ первыхъ двухъ тактовъ терціи внизу, но въ аккомпанементѣ избѣжалъ секунды (h), составивъ его изъ пустой квинты a—e. Ритмъ также неровный: на 4 первыхъ такта 5 вторыхъ, или 8 и 10 (такъ какъ они удвоены). Перекладыватель впрочемъ протянулъ пятый тактъ втораго предложенія и сдѣлалъ 6 тактовъ, но при повтореніи его къ концу оставилъ 5, такъ что выходитъ 8—11 тактовъ. Объ отступленіяхъ отъ ритма будетъ сказано подробнѣе во 2-й части настоящаго труда. Теперь мы указываемъ на нихъ только мимоходомъ, такъ какъ—съ неразвитіемъ звукоряда—параллельно шло и неразвитіе ритма въ нашемъ современномъ смыслѣ.

Сборникъ Мельгунова. Вып. 1. № 6.

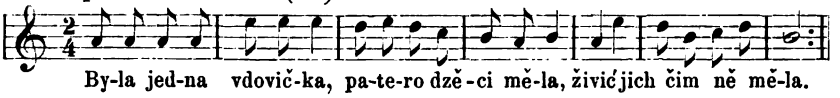
Фиг. 42.



Въ звукорядѣ 2 выполненныя квинты: a′—e″ и d′—a′,—связь ихъ установлена во 2-мъ тактѣ квартовымъ ходомъ h′—fis (отмѣчено *). *Неясность тональности:* если это A-dur, то простое g′ (беккаръ), переходъ въ D-dur, и за симъ конецъ на *fis* (нижней терціи тоники)—необъяснимы по современной теоріи. Если это D-dur, то почему конецъ на *терціи* тоники (fis)? Если принять, что это конецъ въ Fis-moll, или въ Fis-dur (натуральная гармонія отъ Fis), то зачѣмъ въ предыдущемъ тактѣ простое *a* и *g*?—Итакъ—и *тоника для современнаго музыканта не ясна.* (Происхожденіе ея выяснится въ слѣдующей главѣ).

Что народное творчество не ясно сознаетъ значеніе тоники, составляющей у насъ всегда *конецъ* (и большею частью начало), въ примѣръ того мы приведемъ еще нѣсколько народныхъ пѣсень.

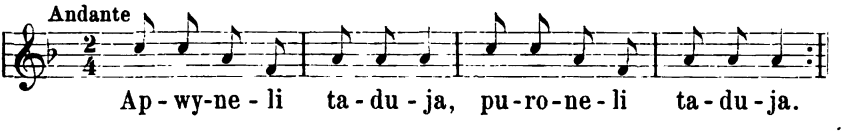
Моравская пѣсня. (94) **Фиг. 43.**



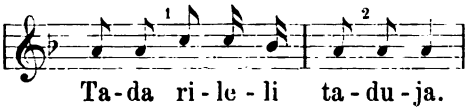
Звукорядъ h⌒c. d. e., съ полутономъ внизу (дорійскій) имѣетъ стремленіе внизъ къ h, коимъ и заканчивается напѣвъ; но пустая квинта a—e составляетъ начало съ тоникой въ *a*. Съ гармонической точки зрѣнія, конецъ пѣсни есть аккордъ на доминантѣ (e—h), который для насъ составляетъ лишь полуконецъ, заключеніе 1-го предложенія; съ мелодической же точки зрѣнія, конецъ напѣва на секундѣ (при тоникѣ—*a*).

Литовская пѣсня. (№ 256. Nesselmann.)

Фиг. 44.



Напѣвъ поется сначала solo, потомъ дуэтомъ или хоромъ, одноголосно, съ припѣвомъ Tada rileli taduja, для чего 1-й и 3-й такты въ хорѣ нѣсколько видоизмѣнены, именно:



Фиг. 45.

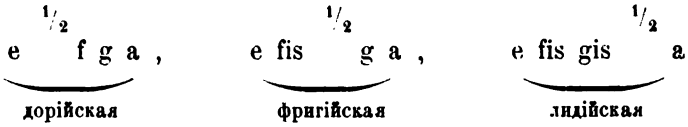
въ то время, какъ верхній голосъ поетъ, какъ написано выше. Звукорядъ: мажорная квинта безъ 2 и 4 ступеней. Кончается на *терціи*. Не странно-ли? Такъ же точно № 281 (въ сборникѣ Нессельмана): пѣсня явно G-dur кончается на h (тоже терціи тоники).

Мы привели эти примѣры лишь для того, чтобы наглядно показать, какъ, входя въ міръ народныхъ пѣсень, принадлежащихъ эпохѣ квинты, мы должны на время отрѣшиться отъ нѣкоторыхъ нашихъ взглядовъ и привычекъ современной музыкальной системы.

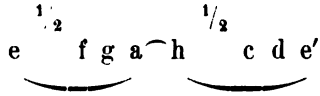
Въ послѣдующихъ примѣрахъ русскихъ народныхъ пѣсень мы будемъ постоянно встрѣчаться съ недоразумѣніями по поводу „тоники“ въ квинтовую эпоху, и потому считаемъ теперь умѣстнымъ освѣтить этотъ вопросъ теоретическими соображеніями.

Тетрахордная система, лежащая въ основаніи музыки этой эпохи, внесла раздвоеніе или разрѣзъ октавы на кварту и квинту. Крайніе тоны кварты, какъ мы видѣли, и у грековъ составляли

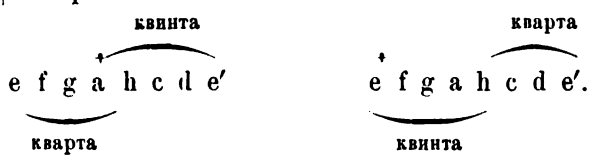
„неизмѣнные“ тоны, между которыми только иначе выполнялись промежутки:



Оба неизмѣнные тона были одинаково важны, играя роль нашихъ—тоники и доминанты. Когда соединялись 2 тетрахорда, то для выполненія октавы нуженъ былъ дополнительный тонъ (между a и h):

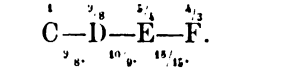


Но находясь посреди, онъ долженъ былъ вступить въ организацію или нижняго или верхняго тетрахорда и потому являлось возможнымъ дѣленіе октавы—или на кварту + квинта, или на квинту + кварта.



Въ 1-мъ случаѣ точкою сліянія 2-хъ организацій звукорядовъ являлся 4-й тонъ (a), во 2-мъ 5-й (h). И потому въ одномъ и томъ-же звукорядѣ оба тона (a и h) заявляли свое выдающееся значеніе, такъ какъ оборотъ мелодіи могъ воспользоваться тѣмъ или другимъ разрѣзомъ, въ одной и той-же пѣснѣ. Но въ звукорядѣ съ квинтою внизу значеніе тоники пріобрѣталъ нижній тонъ *e*, (а значеніе доминанты h); въ звукорядѣ же съ квартою внизу такое значеніе пріобрѣталъ 4-й тонъ (a), а *e* становилось какъ бы доминантой.

Разсмотрѣніе акустическихъ отношеній даетъ намъ еще болѣе ясности. Такъ какъ музыка есть движеніе впередъ и обратно, т. е. возвращеніе къ исходной точкѣ или покою, то само собою является необходимость *центра* и крайнихъ точекъ удаленія. Въ цифрахъ это выразится движеніемъ отъ единицы (или точки покоя) къ отношеніямъ болѣе сложнымъ и возвращеніе къ болѣе простымъ. Чѣмъ сложнѣе отношеніе интерваловъ (диссонансъ), тѣмъ сильнѣе потребность нашего слуха къ ихъ *разрѣшенію* въ простѣйшее, болѣе ясное и понятное отношеніе (консонансъ). Возьмемъ лидійскій тетрахордъ:



Если идти отъ C вверхъ до F, то нашъ слухъ постепенно воспринимаетъ слѣдующія отношенія:

C : C = 1 : 1
C : D = 8 : 9
C : E = 4 : 5
C : F = 3 : 4.

идя же внизъ отъ F къ C:

F : F = 1 : 1
F : E = 16 : 15
F : D = 6 : 5
F : C = 4 : 3.

Отношенія при движеніи *вверхъ* отъ C къ F *проще*, чѣмъ при обратномъ движеніи внизъ отъ F къ C. Кромѣ того,—движеніе, начавшись съ единицы, достигаетъ въ F отношенія 3 : 4, которое проще отношенія 4 : 3, такъ какъ въ движеніи вверхъ—какъ-бы отношеніе 4 : 4 смѣняется 3 : 4 (въ F), а при движеніи внизъ—отношеніе 3 : 3 смѣняется отношеніемъ 4 : 3 (въ C). А какъ это—послѣдовательность движенія тоновъ (мелодія), но не одновременность, то при движеніи вверхъ—въ F будетъ преобладать 4 (а C остается только по воспоминаніямъ 3), тогда какъ при движеніи внизъ—отъ F въ C—будетъ преобладать 3 (а въ F только по воспоминаніямъ 4). Уже по этому одному, движеніе вверхъ легче и предпочтительнѣе для слуха, именно отъ C къ F. Но это удобство еще увеличивается полутономъ E—F, встрѣчающемся въ концѣ движенія вверхъ: преодолѣвъ сложное отношеніе $^{8}/_{9}$, оно идетъ постепенно къ простѣйшимъ $^{4}/_{5}$ и $^{3}/_{4}$ и въ послѣднемъ успокаивается на ощущаемомъ четномъ числѣ колебаній (4—F), ибо 3 (C) осталось лишь въ воспоминаніи. При движеніи внизъ—слухъ, прежде всего, долженъ преодолѣть болѣе сложное отношеніе $^{16}/_{15}$, которое хотя и разрѣшается постепенно въ болѣе простыя отношенія ($^{6}/_{5}$ и $^{4}/_{3}$), но все же эти отношенія сложнѣе первыхъ ($^{4}/_{5}$ и $^{3}/_{4}$),—и достигаетъ интервала съ нечетнымъ числомъ колебаній 3 (а 4, соотвѣтствующее F, осталось лишь въ воспоминаніи), не будучи облегчено въ достиженіи этого конца „вводнымъ“ тономъ (между D и C цѣлый тонъ).

Вводный же тонъ есть сравнительно сложное отношеніе, разрѣшающееся въ болѣе простое, по направленію движенія, и потому онъ вводитъ въ успокоеніе, какъ бы къ задержкѣ или остановкѣ движенія къ концу. Оттого вводный въ октаву тонъ получилъ такое важное значеніе въ современной музыкальной системѣ.

c : h = 8 : 15
c : c′ = 8 : 16

Вводный тонъ H (большая септима), представивъ наиболѣе сложное отношеніе $^{15}/_{8}$, въ тоже время наиболѣе близокъ къ октавѣ-тоникѣ и естественно влечетъ въ отношеніе $^{16}/_{8}$=2. т. е. въ

октаву. Въ лидійскомъ тетрахордѣ онъ влечетъ изъ терціи въ кварту, какъ болѣе простое отношеніе, а кварта считалась у древнихъ грековъ самымъ первымъ консонансомъ. По квартамъ былъ у нихъ разбитъ и звукорядъ 2-хъ октавъ „неизмѣнной“ системы. Въ нашей новой системѣ полутонъ E—F потерялъ значеніе вводнаго тона потому, что терція въ ней получила значеніе консононса и самостоятельнаго яснаго интервала, не требующаго разрѣшенія въ F; движеніе въ октавной системѣ идетъ не прерываясь отъ тоники до вводнаго въ октаву тона (c—h—c′). Но въ тетрахордной системѣ два крайнихъ тона—прима и кварта—составляютъ связанную группу двухъ простѣйшихъ отношеній 1 и $^4/_3$ (C и F). Самое сложное между ними $^9/_8$ (секунда), потомъ $^5/_4$ (терція). Стало быть, движеніе, начинаясь съ примы, удаляется въ сложное и потомъ постепенно возвращается къ простому, въ кварту, въ успокоеніе. Это даетъ лидійскому тетрахорду общее стремленіе вверхъ, такъ что у него роль тоники (какъ конца) играетъ болѣе F, а роль доминанты C.

Эти же самыя соображенія придаютъ, наоборотъ, дорійскому тетрахорду общее стремленіе движенія внизъ.

$$\overset{1}{E}\underset{16/15}{—}\overset{16/15}{F}\underset{9/8}{—}\overset{9/8}{G}\underset{10/9}{—}\overset{4/3}{A}.$$

Простѣйшія отношенія и здѣсь по краямъ: $1 : {}^4/_3$, такъ что E и A будутъ во всякомъ случаѣ между собою въ связи, какъ начало и конецъ, какъ двѣ упорныя точки или устои. Но что изъ нихъ ближе къ тоникѣ? Положеніе полутона E—F внизу даетъ движенію внизъ (отъ A къ E) болѣе успокоенія, чѣмъ обратное движеніе вверхъ (отъ E къ A), какъ потому, что оно представляетъ рядъ болѣе простыхъ отношеній, такъ и по причинѣ вводнаго тона внизу.

Движеніе вверхъ отъ E къ A.	*Движеніе внизъ отъ A къ E.*
E : E = 1 : 1 = 15 : 15	A : A = 1 : 1 = 10:10 или 20 : 20
E : F = 15:16 = 15 : 16	A : G = 10 : 9 = 10:9 или 20 : 18
E : G = 5 : 6 = 15 : 18	A : F = 5 : 4 = 10:8 или 20 : 16
E : A = 3 : 4 = 15 : 20	A : E = 4 : 3 = 10:7$^1/_2$ или 20 : 15.

Движеніе вверхъ должно преодолѣть съ самаго начала сопротивленіе полутона, какъ наиболѣе сложнаго (удаленнаго) отношенія, почему движеніе не успокаивается, достигнувъ кварты; наоборотъ, движеніе внизъ ускоряется къ концу вводнымъ тономъ, влекущимъ въ приму. Отъ того въ дорійскомъ тетрахордѣ роль конечной тоники играетъ болѣе нижній тонъ *E*, а роль доминанты *A*, верхняя кварта.

Но какъ русскіе народные напѣвы имѣютъ потребность повторяться многократно для выполненія всѣхъ стиховъ пѣсни, то полнаго успокоенія или заключенія они часто избѣгаютъ и охотнѣе заключаются полуконцомъ, вызывающимъ новую потребность повторенія напѣва. Поэтому заключительный тонъ напѣва очень часто падаетъ на нашу доминанту, вызывающую возвратъ къ тоникѣ, т. е. къ началу.

Вслѣдствіе этого, наше понятіе о тоникѣ является въ народныхъ пѣсняхъ въ недостаточно точно опредѣленныхъ рамкахъ: иногда тоника бываетъ въ началѣ, иногда въ концѣ напѣва, а доминанта наоборотъ: то въ концѣ, то въ началѣ. При составленіи же звукоряда изъ 2-хъ тетрахордовъ, каждый изъ нихъ стремится внести свою тонику и свои двѣ опорныя точки (крайніе тоны); сливаясь въ одной нотѣ, они усиливаютъ ея значеніе и отъ того въ квинтѣ нижній тонъ получаетъ преобладающее значеніе. Если она вверху, то ея нижній тонъ составляетъ *средній* тонъ или центръ октавнаго звукоряда, къ которому тяготѣетъ движеніе. Если же квинта внизу (а кварта вверху), то нижній тонъ квинты вступаетъ въ права центра, средняго тона или тоники, усиливаясь въ своемъ значеніи октавою, верхнимъ тономъ верхней кварты, составляющимъ одинъ изъ устоевъ въ звукорядѣ.

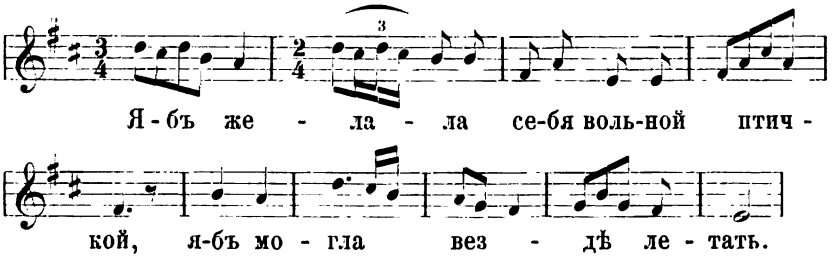
1) $\overset{0}{e}\ f\ g\ \overset{+}{a}\ h\ c\ d\ e'$ (квинта. / кварта.) 2) $\overset{+}{e}\ f\ g\ a\ \overset{0}{h}\ c\ d\ e'$ (кварта. / квинта.)

Знакомъ $^{+}$ означена тоника, знакомъ ^{0} — доминанта.

Въ примѣрѣ 1) $\overset{+}{a}$—средній тонъ и тоника, усилившаяся отъ сліянія въ ней крайнихъ тоновъ кварты и квинты;—$\overset{0}{e}$—доминанта.

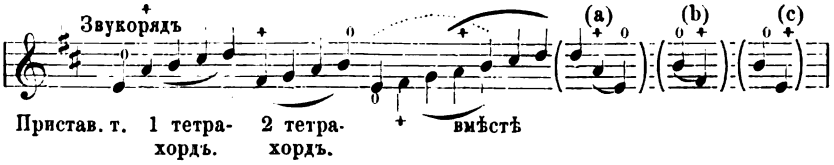
Сборникъ Прокунина, ред. Чайковскимъ. № 9.

Фиг. 46.



Здѣсь въ звукорядѣ слиты 2 самостоятельныхъ тетрахорда, вносящихъ каждый свои устои, такъ что является какъ бы борьба между двумя тониками.

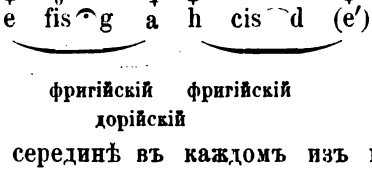
Фиг. 47.



Такъ какъ движеніе идетъ сверху внизъ, то оно въ 1-мъ же тактѣ показало тонику $\overset{+}{a}$ (1-го тетрахорда), коего доминанта $\overset{0}{e}$. Во 2-мъ тактѣ съ помощью квартоваго хода (см. (b)=h fis) обозначается переходъ во 2-й тетрахордъ (дорійскій съ полутономъ внизу, отчего движеніе его внизъ приведетъ къ устою *fis*, нижнему тону), у коего обозначается тоника въ $\overset{+}{\text{fis}}$. Эти двѣ тоники какъ бы борются за преобладаніе и напѣвъ кончается на доминантѣ 1-й тоники $\overset{0}{e}$, значеніе коей усиливается отъ того, что она—нижній тонъ въ квинтѣ e—h, обозначенной въ предпослѣднемъ тактѣ. Отъ этой доминанты вновь возвращаются къ началу напѣва съ тоникой $\overset{+}{a}$. Стало быть, разрѣзъ этого напѣва, состоящаго изъ 2-хъ частей (каждая по 5 тактовъ), произведенъ 2-й тоникой (fis), конецъ доминантой (e) 1-й тоники (a), которая и открываетъ собою напѣвъ (въ движеніи сверху внизъ d—$\overset{+}{a}$).

Какъ все это отступаетъ отъ общепринятыхъ нашихъ современныхъ понятій и отъ гармонической конструкціи нашихъ предложеній и періодовъ! Для насъ, гармонистовъ, тутъ нѣтъ ни *ясно опредѣленной* тональности (это ни D-dur, ни A-dur, ни Fis moll и ни E-moll), ни ясно *опредѣленной* тоники (она ни D, ни A, ни Fis, ни E).

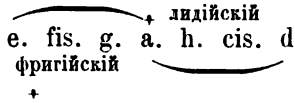
А по системѣ тетрахордной постройки—понятно. Звукорядъ напѣва представляетъ древнюю фригійскую гамму изъ 2-хъ раздѣльныхъ фригійскихъ тетрахордовъ



съ полутономъ въ серединѣ въ каждомъ изъ нихъ. Но напѣвъ сливаетъ средніе тоны въ дорійскій тетрахордъ, втянувъ *h* въ составъ нижняго квартоваго звукоряда; отъ того устоями или опорными точками мелодіи являются тоны, обозначенные знакомъ $^{+}$, а отъ сліянія образовался новый притягательный центръ въ fis (означен. ^{0}), какъ нижній полутонъ дорійскаго тетрахорда. Всѣ они заявляютъ свои права, всѣ они находятся также во взаим-

ной связи и родствѣ; происходящая же между ними борьба придаетъ движеніе и внутреннюю жизнь теченію мелодіи.

Тѣмъ не менѣе, мы прибавили въ звукорядѣ октаву (e′) для полученія полнаго октавнаго фригійскаго звукоряда. Если же взять звукорядъ, какъ онъ есть, изъ семи тоновъ, то въ немъ—два слитныхъ тетрахорда: фригійскій и лидійскій:



и центръ сліянія ихъ a, усилившись, какъ опорная точка предъ прочими, пріобрѣлъ главное значеніе внутренняго центра, *средняго* тона, тоники, а конецъ e является его доминантой.

Наша современная тоника есть „*нижній*“ тонъ октавной гаммы (прима) и этимъ отличается отъ „*средняго*“ тона квинтовой эпохи, который занимаетъ мѣсто 4-й ступени (кварты) отъ нижняго тона октавнаго звукоряда. Отсюда ясно видно, что и понятіе „тоники“ прошло цѣлую исторію развитія, пока оно установилось въ точно опредѣленномъ видѣ въ новѣйшей системѣ.

Нѣтъ сомнѣнія, что „единство въ разнообразіи“ составляло и для древнихъ такой же основной психо-физическій законъ (или эстетическій), какъ и для среднихъ и новыхъ вѣковъ. Это единство въ музыкѣ достигается главнымъ тономъ, къ которому прочіе находятся въ сродствѣ; онъ составляетъ центръ движенія, основу тоники. У древнихъ—этотъ центръ помѣщался посреди октавнаго звукоряда, а крайнія точки уклоненія движенія отъ центра были „неизмѣнные“ тоны или крайніе тоны тетрахордовъ, т. е. прима и кварта. У новыхъ—этотъ центръ помѣщается съ краю, внизу, а крайнюю точку уклоненія отъ центра составила октава. Отъ того съ перемѣной тетрахорда, въ древнихъ и народныхъ напѣвахъ перемѣщается и центръ на новый тонъ,—и это составляло „мелодическую модуляцію“, о которой мы скажемъ ниже.

Что древніе греки придавали важное значеніе „среднему“ тону (mese) видно, между прочимъ, изъ слѣдующихъ мѣстъ проблеммъ Аристотеля (20 и 36). „Если измѣнить средній тонъ, говоритъ онъ, то весь строй пропадаетъ, звучитъ дурно; а если измѣнить какой либо другой тонъ (lichanos, paranete и т. п.), то только этотъ тонъ звучитъ дурно, а прочіе остаются въ порядкѣ, держатъ строй“.—„Всѣ хорошія мелодіи часто употребляютъ средній тонъ и всѣ хорошіе сочинители часто приходятъ къ среднему тону, и если удаляются отъ него, то опять возвращаются къ нему и ни къ какому другому тону въ такой степени“.—

„Не отъ того-ли это происходитъ, спрашиваетъ онъ далѣе, что все имѣетъ извѣстное отношеніе къ среднему тону и чрезъ него дается порядокъ каждому другому тону? Если же основаніе связи или строя, держащаго единство, нарушается, то уже не видно прежняго порядка".

Это такая характеристика средняго тона, лучше которой трудно придумать и для нашей современной тоники. Понятно, почему пиѳагорейцы сравнивали средній тонъ съ солнцемъ, а прочіе тоны съ планетами. Судя по 33 проблеммѣ Аристотеля, древніе греки и пѣть начинали съ средняго тона (mese). „Почему, спрашиваетъ онъ, гармоничнѣе идти отъ верха къ низу, чѣмъ отъ низа къ верху? Не потому-ли, что это значитъ начинать съ начала? Ибо средній тонъ есть высшій тонъ, вожакъ въ тетрахордѣ (нижнемъ), а иначе пришлось бы начинать съ конца, а не съ начала". Изъ этихъ строкъ, въ связи съ послѣдующими, можно однакожъ заключить, что древніе греки хотя начинали съ средняго тона, но кончали не имъ, а самымъ нижнимъ тономъ (hypate) въ пиѳагорейскомъ октавномъ звукорядѣ. По нашимъ понятіямъ, значитъ, они начинали съ тоники, а кончали на доминантѣ, что такъ часто повторяется и въ русскихъ народныхъ пѣсняхъ.

Общее направленіе движенія тоновъ было поэтому сверху внизъ, а не наоборотъ, во всю эпоху квинты. Пониженіе само собою означало успокоеніе, приближеніе къ концу, а остановка на доминантѣ вызывала къ возвращенію въ тонику, т. е. къ повторенію напѣва. Эти потребности вокальной музыки, помѣщавшей на одинъ напѣвъ много стиховъ, отразились и въ русской народной музыкѣ. Въ ней начало и конецъ, большею частью, разные тоны, тогда какъ въ современной октавной системѣ начало и конецъ совпадаютъ въ *тоникѣ* въ одномъ тонѣ или примѣ и октавѣ.

Понятіе о главномъ тонѣ, какъ тоникѣ, было и у древнихъ индійцевъ. Онъ назывался у нихъ „ansa" (Jones, о музыкѣ индійцевъ). Если индійскія мелодіи, записанныя англійскими туристами, и сходны съ европейскими, то это доказываетъ только, что онѣ еще не были подвергнуты подробному анализу; мы же убѣждены въ томъ, что онѣ также построены на тетрахордной системѣ, которая—относительно тоники—представляетъ упомянутыя особенности. Нынѣ также доказано, что и арабо-персидская музыкальная система не имѣла интервала въ одну *треть* тона, но что она пользовалась и пиѳагорейскими и естественными интервалами (двѣ струны напр. для D и d, E и e и т. д.), отчего въ октавѣ выхо-

дило 18 тоновъ. Организація ихъ въ тетрахорды выразилась въ томъ, что и они давали октавному звукоряду *разрѣзъ* на кварту и квинту, причемъ роль тоники игралъ средній тонъ. Изъ двѣнадцати главныхъ ладовъ или строевъ (makamat), первые три сходны съ древне-греческими гаммами.

1) Ушакъ —c. d. e. f. g. a. b. c′. (сходенъ съ древнею гипофригійскою).

2) Нева —c. d. es. f. g. as. b. c′. (сходенъ съ древнею гиподорійскою).

3) Бузеликъ—c. des. es. f. ges. as. b. c′. (сходенъ съ древнею миксолидійскою).

Если же это—семизвучія (безъ верхней октавы), то они представляютъ собою каждый по 2 слитныхъ тетрахорда въ тонѣ *f*, октава будетъ приставочнымъ тономъ и гаммы будутъ: 1) лидійская, 2) фригійская, 3) дорійская,—всѣ 3 съ тоникою въ F. Стало быть, тетрахордная система, имѣя свои собственные внутренніе законы, не составляла принадлежности собственно греческой музыки, а только получила у древнихъ грековъ блестящее теоретическое выраженіе, благодаря геніальности ихъ философовъ, но она свойственна вообще всей одноголосной вокальной музыкѣ эпохи квинты, встрѣчаясь равно у грековъ, арабо-персовъ, индійцевъ, китайцевъ, шотландцевъ, литовцевъ, славянъ, въ русской народной музыкѣ и большею частью въ европейской средневѣковой музыкѣ.

ГЛАВА IX.

Гдѣ тоники въ народной музыкѣ? Бурлацкая пѣсня, отъ гармонизаціи кончающаяся на терціи. Истинная ея тоника. Мнѣніе *Лароша* о гармонизаціи одноголосныхъ пѣсень. Всегда ли конечный тонъ обозначаетъ ладъ напѣва? Заключительныя формулы (каданcы) въ средніе вѣка. Почему *западные*, средневѣковые лады, а не *восточные* или древне-греческіе, взяты для гармонизаціи русскихъ народныхъ пѣсень? Различные разрѣзы октавы въ древности и въ средніе вѣка. *Конечный* и *основной* тоны народной музыки.

Такъ какъ мѣсто тоники въ тетрахордной системѣ не отличается тою опредѣленностью, какая существуетъ для тоники въ октавной системѣ, то это отражается и на складѣ народныхъ напѣвовъ.

Въ пѣснѣ: „Взойди, взойди, солнце“ (см. фиг. 42) очертились двѣ мажорныя квинты, какъ основы звукоряда:

a. h. cis. d′. e′. и d. e. fis. g. a.

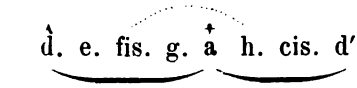
верхняя. нижняя.

Поставленныя по порядку, онѣ дадутъ звукорядъ:

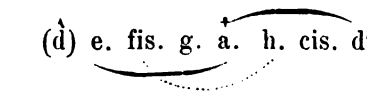
d. e. fis. g. a. h. cis. d′.

Казалось бы, мы имѣемъ дѣло съ нашимъ мажоромъ *D-dur*, но какъ пѣсня начинается съ звукоряда отъ *a*, то перекладыватель призналъ ее въ A-dur, почему и поставилъ въ ключѣ три діэза, слѣдовательно тоника, по его мнѣнію, въ началѣ. Но въ 3-мъ тактѣ на g пришлось поставить отказъ (т. е. изъ gis, свойственнаго a-dur, сдѣлать простое g.), стало-быть, напѣвъ модулируетъ въ другой тонъ, нарушаетъ тотъ строгій „діатонизмъ“, который провозглашенъ у насъ чуть не краеугольнымъ камнемъ русской народной музыки. И авторъ сборника пѣсень, Мельгуновъ, рѣшился принять, что русская народная музыка допускаетъ модуляцію. Но если этого не допускать, то пѣсню надо принять въ нашемъ D-dur и поставить въ ключѣ не три, а два діэза. Тогда возникаетъ новый вопросъ: почему напѣвъ кончается на fis (терціи отъ d) и *гдѣ* же наконецъ тоника?—въ началѣ, посреди или въ концѣ?

То, что съ современной точки зрѣнія трудно объяснимо, легко объясняется пріемами тетрахордной системы. Октавный звукорядъ отъ d къ d′ подѣленъ иначе, не по нашему:



Въ немъ, въ тонѣ *a*, какъ центральномъ, слились двѣ квинты; но разъ квинта на верху, то внизу должна быть кварта и звукорядъ является устроеннымъ такъ:

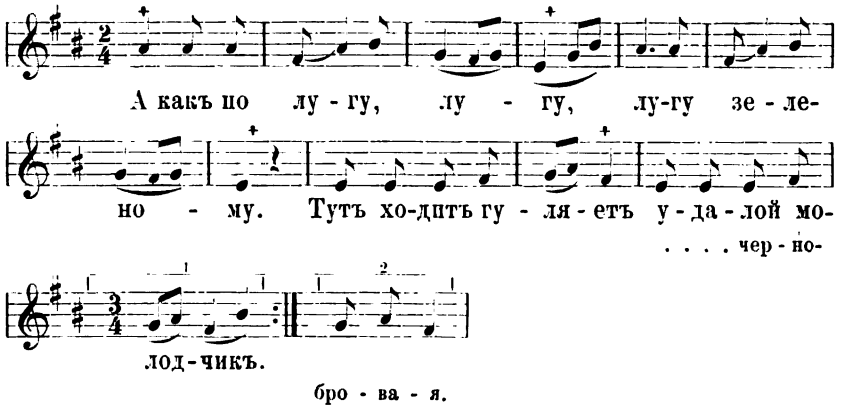


причемъ d приставочный тонъ. Квартовой ходъ h-fis, во второмъ тактѣ, очертилъ дорійскій тетрахордъ

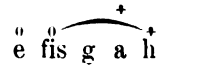
который въ 3-мъ тактѣ подтвердился, а въ 4-мъ привелъ къ своей нижней тоникѣ *fis*. А гармонисты ожидали конечнаго тона или d или a.

Или вотъ, напримѣръ, пѣсня *Бурлацкая* (№ 6 изъ сборника Балакирева).

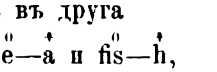
Фиг. 48.



Въ этой пѣснѣ, звукорядъ



изъ пяти нотъ (квинты) организованъ такимъ образомъ, что два тетрахорда входятъ другъ въ друга

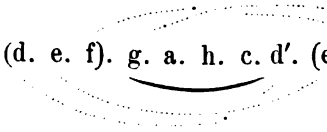


внося каждый съ собою по два устоя или опорныхъ точки, а на гармоническомъ языкѣ—по одной тоникѣ и доминантѣ. Первый (фригійскій) влечетъ въ *a*, второй (дорійскій) влечетъ внизъ въ *fis*, чтобы кончать на немъ для перехода къ началу (h). Для современнаго музыкальнаго пониманія, тутъ перемѣнились роли: тонъ, которымъ обозначается конецъ, мы называемъ тоникою, а отъ нея выводимъ ладъ,—тональность, а начало допускаемъ и съ другаго тона. Напротивъ, въ пріемахъ тетрахордной системы конецъ напѣва очень часто составляетъ доминанту, а начало тонику. Мы намѣтили знакомъ + тоники тетрахордовъ, какъ начала, а знакомъ ⁰—тоны, выражающіе концы. Итакъ, въ напѣвѣ $\overset{+}{a}$ вызываетъ конецъ въ $\overset{0}{e}$, а $\overset{+}{h}$ вызываетъ конецъ въ $\overset{0}{fis}$. Оба тона *e* и *fis* борются за первенство окончанія, но *e* служитъ только для полуконца (въ 4 и 8 тактахъ) или разрѣза первой части, а *fis* для полнаго конца напѣва. Чтобы опять начать, fis переходитъ въ h (см. предпослѣдній тактъ $^3/_4$) и этимъ квартовымъ ходомъ входитъ въ тонику *a*, которою вновь начинается напѣвъ. Арранжировщикъ, взглянувъ на этотъ напѣвъ, какъ гармонистъ, поставилъ его въ *D-dur*, не смотря на то, что тона D, т. е. тоники этого лада, вовсе нѣтъ въ звукорядѣ, состоящемъ всего изъ квинты e—h, такъ что его нельзя было бы подвести ни подъ одинъ изъ древне-греческихъ или средневѣковыхъ ладовъ (октавныхъ звукорядовъ). Фортепіанный аккомпанементъ подъ этотъ напѣвъ сдѣланъ красиво на педали A (доминантѣ въ D-dur) съ самостоятельнымъ среднимъ голосомъ и оканчивается на D *въ басу*, причемъ конечный тонъ голоса (мелодіи) составляетъ съ нимъ *терцію fis*. Но такое окончаніе неправильно, ибо эпоха квинты не знала гармонической терціи, необходимой для мажорнаго трезвучія. Строй пѣсни разрушенъ ради гармоническаго интереса и подведенъ подъ законы чуждой „эпохи терціи“. Обычной нашей тоники мы не находимъ въ мелодіи пѣсни, а только въ гармоническомъ аккомпанементѣ, въ басу. *А между тѣмъ тетрахордная тоника есть:* именно верхній неизмѣнный тонъ фригійскаго тетрахорда: e. fis. g. $\overset{+}{a}$., но мелодія „модулируетъ“ въ дорійскій тетрахордъ: $\overset{+}{fis}$. g. a. h., который влечетъ внизъ, *въ fis*, въ другую тонику для конца (по нашему, въ доминанту). И этотъ *fis* поддерживается *нисходящимъ вводнымъ тономъ g* (характеризующимъ дорійскій тетрахордъ), который укрѣпляетъ его значеніе конечной тоники (finale). Для современнаго музыканта тутъ являются новыя, отчасти непонятныя, выраженія: „нисходящій, вводный тонъ“, „конечная тоника“, „начальная тоника“, „мелодическая модуляція“ и т. п. Какъ это

не сходится съ нашими обычными октавно-гармоничными-аккордными понятіями! А между тѣмъ мы имѣли дѣло съ иллюзіями, когда полагали, что съ нашими терцъ-октавными понятіями и терминами, мы можемъ разрѣшить и объяснить пріемы квартовой и квинтовой эпохи. Эти и дальнѣйшіе примѣры убѣдятъ насъ, что нашей гармонизаціей мы часто разрушаемъ смыслъ и складъ народной пѣсни, внося въ нее чуждые ей элементы, точно прицѣпляя къ ней нѣчто постороннее, не представляющее надобности. Это впрочемъ сознавали и сознаютъ многіе. Такъ, между прочимъ, *Ларошъ*, при разборѣ сборниковъ украинскихъ пѣсень *Рубца* и *Лисенко* *), говоритъ: „...Наши музыканты представляютъ себѣ средневѣковыя гаммы, какъ фортепіано безъ черныхъ клавишей и думаютъ, что, если ихъ гармонія ограничивается семью бѣлыми клавишами, то она вполнѣ даетъ характеръ старинныхъ гаммъ, а слѣдовательно народна въ высшей степени, первобытна и т. д. *Такого рода гармонія есть кабинетная выдумка:* ни въ одинъ періодъ живаго искусства не существовало ничего подобнаго; *музыка ограничивалась звуками, соотвѣтствующими бѣлымъ клавишамъ только тогда, когда никакой гармоніи не было.* Какъ скоро появились аккорды, появились и діэзы съ бемолями;—все дѣло въ умѣньи употреблять ихъ во время“. И точно, если гармонизировать народную пѣсню, то надо стараться сколь возможно „*меньше*“ измѣнить ея складъ и характеръ, такъ какъ всякая гармонизація народной пѣсни есть кабинетная выдумка, во всякомъ случаѣ измѣняющая ея характеръ. Но тотъ же Ларошъ, подобно многимъ, полагаетъ разрѣшить такую задачу механическимъ пріемомъ, правиломъ. „Не слѣдуетъ ни минуты забывать, что народная музыка *одноголосная* и что мы не имѣемъ никакихъ средствъ узнать—въ какомъ ладу та или другая пѣсня, пока не увидимъ ея послѣдней ноты. Если послѣдняя нота *ми* (e), то и вся пѣсня въ ладу *ми*; если послѣдняя нота (f) *фа*, то и вся пѣсня въ ладу *фа*; въ 1-мъ случаѣ гармонизація ея кончается мажорнымъ аккордомъ съ *ми* въ басу, во 2-мъ—такимъ же аккордомъ на басу *фа*. *Правило это очень строго*, и отступленіе отъ него не имѣетъ ни малѣйшей „raison d'être“, а для слуха, воспитаннаго на старинной музыкѣ, даже и звучитъ дико“. Но читатель самъ увидитъ, что правило это въ строгости не примѣнимо къ русской народной музыкѣ, когда онъ взглянетъ на приведенные нами примѣры въ фигурахъ

*) См. „Голосъ“ 1873 г. № 252 (Сентября $^{12}/_{21}$).

42, 46, 48, съ ихъ конечными тониками *),—къ тому же, звукоряды народныхъ пѣсень часто не выполняютъ октаву, ограничиваясь пространствомъ кварты, квинты, сексты, и тогда уже нѣтъ данныхъ для установленія лада. Напримѣръ возьмемъ квинту g—d′:



квинта.

Если такой звукорядъ входитъ въ составъ основныхъ интерваловъ пѣсни (не случайныхъ, проходныхъ, приставочныхъ), то въ квинтѣ (g—d′) главной нотой будетъ нижняя *g*, разъигрывающая роль тоники. Но дать ей греческое названіе лада еще нельзя, ибо это только часть октавнаго звукоряда. Если прибавить къ нему внизу 3 тона d. e. f., то получается фригійскій ладъ (древній, отъ d до d′). Если прибавить вверху три тона e′. f′. g′., то получится гипофригійскій ладъ (g—g′). Если прибавить внизу два тона *e. f.*, а вверху одинъ *e′*, то получится дорійскій ладъ (*e—e′*),—если прибавить внизу одинъ тонъ f, а вверху два тона *e′. f′.*, то получится гиполидійскій ладъ (f.—f′).

Случалось, что нѣкоторые прибавляли произвольно нѣкоторые тоны для полученія октавы и столь же произвольно выводили изъ того названіе лада; съ другой стороны случается, что нѣкоторые тоны, то вверху, то внизу квинты, являются какъ приставочные; ихъ не слѣдуетъ включать въ организацію, но иногда включаютъ,—и опять получаютъ неправильное опредѣленіе лада. Правило, упоминаемое Ларошемъ, относится къ средневѣковымъ гаммамъ. Въ то время, сложное контрапунктическое голосоведеніе, мало по малу развившееся изъ organum, faux-bourdon и discantus, привело къ замѣтному смѣшенію ладовъ въ разныхъ голосахъ. Къ тому начали прибавлять употребленіе вводнаго въ октаву тона, который еще болѣе изглаживалъ особенности ладовъ, противъ чего уже въ 14-мъ вѣкѣ возставалъ папа Іоаннъ XXII. Поэтому были приняты мѣры къ установленію слабо-развитаго чувства тональности и къ введенію единообразія въ концахъ съ помощью заключительныхъ формулъ (троповъ, церковныхъ каденцъ). *Этихъ концевъ было принято четыре*, по числу 4-хъ автентическихъ гаммъ; нижній тонъ ихъ игралъ роль конечной тоники (finale).

*) Значитъ, ладъ пѣсни фиг. 48—Fis (dur или moll), ладъ пѣсни № 46—E (dur или moll) и т. п.; если же принять конечные тоны за ладъ средневѣковый, то опять выйдетъ несоотвѣтствіе его съ напѣвомъ.

Но тѣмъ самымъ тономъ кончались и соотвѣтствующія плагальныя гаммы, въ которыхъ онъ занималъ центральное мѣсто (4-ю ступень), а не нижнее. Напримѣръ:

1-й автентическій ладъ. 1-й плагальный ладъ.

Стало быть, въ автентическихъ ладахъ квинта была основаніемъ, а кварта—вершиной звукоряда, а въ плагальныхъ наоборотъ. Но главнымъ конечнымъ тономъ былъ всегда *нижній* тонъ *квинты*. Это относится къ западнымъ средневѣковымъ ладамъ. Византійскіе же (восточные) средневѣковые лады церковные, сохранивъ семь древне-греческихъ названій, сохранили и *семь заключительныхъ формулъ* (финаловъ, каденцъ), какъ это видно изъ изслѣдованія французскаго ученаго Бурго Дюкудрэ*). Онъ нашелъ, что, если оставить безъ вниманія небольшія измѣненія интерваловъ (въ $^3/_4$ и $^4/_3$ цѣлаго тона), которыя слегка окрашиваютъ большинство византійскихъ ладовъ, и привести ихъ къ чистому діатонизму, то они вполнѣ совпадаютъ въ семью основными *древне*-греческими ладами. Но только не всегда въ нихъ одинаковый разрѣзъ октавы; напр.: древній гипофригійскій ладъ имѣлъ въ основаніи квинту (и тонику въ g), а византійскій имѣлъ въ основаніи кварту, а въ вершинѣ квинту (и тонику въ c).

древне-греческій византійскій

Такое же несходство въ разрѣзѣ октавы замѣчено и по отношенію къ лидійскому ладу, древнему и византійскому.

Поэтому, пока идетъ дѣло о западныхъ церковныхъ ладахъ, то Ларошъ правъ, указывая въ сборникѣ Рубца на многія отступленія отъ нихъ въ гармонизаціи. Всѣ эти отступленія относятся къ тому случаю, когда арранжировщикъ-гармонистъ употреблялъ конечный (финальный) тонъ напѣва, какъ „квинту“ къ своему гармоническому басу. Въ сборникѣ Балакирева мы встрѣчаемъ иногда финальный тонъ напѣва, какъ *терцію* (большую) къ басу въ аккомпанементѣ. Конечно—это отступленія довольно важныя, не только отъ правилъ западныхъ средневѣковыхъ ладовъ, но и отъ характера народныхъ пѣсень.

*) L. A. Bourgault-Ducoudray. Études sur la musique ecclésiastique grecque. Paris. Ed. Hachette.

Но почему русскія народныя пѣсни должны быть гармонизованы въ западныхъ средневѣковыхъ, а не *восточныхъ* (византійскихъ) или *древне-греческихъ* ладахъ? Разъ допущенъ принципъ гармонизаціи,—а онъ можетъ быть допущенъ, подъ извѣстными оговорками (о чемъ рѣчь будетъ въ свое время),—то, по нашему мнѣнію, гораздо ближе къ дѣлу—обратиться къ византійскимъ или древне-греческимъ ладамъ. Но въ нихъ уже другіе пріемы и финалы. Часто конечный нижній тонъ звукоряда не будетъ главнымъ тономъ (тоникою) лада; напротивъ—онъ чаще помѣщается въ центрѣ. Далѣе, преобладающее направленіе движенія—нисходящее, отъ верха къ низу, какъ у грековъ, такъ и въ русской народной музыкѣ,—придаетъ ихъ конечному (нижнему) тону лада значеніе нашей доминанты (полу-конца), а не тоники. Кромѣ того, нисходящій вводный тонъ и модуляція изъ одного тетрахорда въ другой существуютъ и въ русской народной музыкѣ, какъ они существовали у древнихъ грековъ: въ видѣ тетрахорда съ бемолемъ на h (слитнаго) и потомъ—въ видѣ транспонированныхъ позднѣйшихъ гаммъ, которыя, имѣя звукоряды болѣе октавы, позволяли мѣнять ладъ; для этого нужно было только начать съ другаго нижняго тона (т. е. взять другой исходной тонъ за начало),—и отношеніе интерваловъ мѣнялось, а съ нимъ и ладъ. Наконецъ, разрѣзъ одной и той же октавы могъ быть неодинаковъ,—и тогда мѣнялось мѣсто *главнаго* тона (или тоники). Напримѣръ, въ древности вовсе не употреблялись такіе разрѣзы:

и очень рѣдко такой разрѣзъ: 4) A. H. c. d. e. f. g. a. (локрійскій ладъ Вестфаля).

Между тѣмъ въ средніе вѣка они употреблялись, хотя, по изслѣдованію Жеваерта**), разрѣзъ 3-й (d—d′ съ квинтой внизу) сталъ чаще употребляться только къ концу среднихъ вѣковъ (1-й автентическій

*) 4-й разрѣзъ есть производный отъ 3-го; они помѣнялись только мѣстами квинты и кварты; у 4-го вверху та самая квинта, которая у 3-го находится внизу звукоряда.

**) *A. Fr. Gevaërt.* Histoire et théorie de la musique de l'antiquité. B. 1—2. Gand. 1875—81.

ладъ). Обыкновенно же онъ употреблялся съ Si bemoll: d e f g a b c d′ (тогда 1-й плагальный ладъ=A. B. c. d. e. f. g. a.) и тѣмъ подходилъ подъ гиподорійскую гамму (a. h. c′. d′. e′. f′. g′. a′.), транспонированную на квинту ниже *). О разрѣзѣ дорійскаго лада ученые не согласны между собою: одни, напр. Gevaërt, дѣлятъ его такъ, что кварта внизу, другіе, на основаніи Gaudens'a, принимаютъ кварту вверху, а квинту внизу. Отъ того мѣсто тоники его можетъ мѣняться:

e. f. g. a. h. c. d. e′.,

помѣщаясь или въ *a*, или въ *e*.—Очевидно, что разрѣзъ октавы мѣнялъ и мѣсто тоники; но не только октава, звукорядъ и меньшій, напр.: изъ семи, шести, пяти тоновъ, могъ имѣть свой разрѣзъ тетрахордный, внѣ коего тоны играли роль приставокъ вверху или внизу. А каждый тетрахордъ вносилъ съ собою свои два *устоя* или *опорныхъ тона* (прима и кварта), одинаково важныхъ, которые, хотя и относились между собою, какъ тоника и доминанта, но играли роль поперемѣнно то одной, то другой. При такихъ условіяхъ эти наши термины—для квинтовой эпохи двусторонни и могутъ вносить только недоразумѣнія. Къ подобному же выводу пришелъ и *Бурю-Дюкудрэ*, который, въ своихъ объясненіяхъ къ ново-греческимъ пѣснямъ **), предлагаетъ названіе *finale* для нижняго тона тетрахордовъ, играющаго роль доминанты (или конечной тоники) и *fondamentale* для верхняго тона тетрахорда, играющаго роль тоники (начальной тоники). Такъ въ фригійскомъ тетрахордѣ d. e. f. g., нижній тонъ *d* будетъ finale, а верхній *g*—fondamentale. Эти названія устраняютъ недоразумѣнія, связанныя съ терминами гармонической эпохи: тоника и доминанта. А какъ новогреческія пѣсни, по своему складу, часто очень близки и схожи съ народно-русскими, то и мы примемъ для русской народной музыки эти термины: *конечный* и *основной* тонъ; 1-й часто, но не всегда, играетъ роль доминанты, а 2-й—роль тоники.

*) № 1 въ сборникѣ Балакирева („Не было вѣтру"), гармонизованный съ простымъ Si (безъ бемоля) не отвѣчаетъ ни обычному средневѣковому ладу, ни древнему гипофригійскому, который кончался въ G, а не въ D, какъ кончается пѣсня. Этотъ конецъ въ D заставляетъ ладъ пѣсни признать скорѣе гиподорійскимъ, транспонированнымъ, и тогда должно быть Si bemoll въ гармоніи.

**) L. A. Bourgault-Ducoudray. Mélodies populaires de la Grèce et de l'Orient. Объясненіе къ пѣснѣ № 6, стр. 18.

Вокальная строфная музыка, строющая свои напѣвы для многократнаго ихъ повторенія по строфамъ текста, большею частью стремится кончить на доминантѣ (полу-конецъ), для возвращенія къ началу напѣва; поэтому средневѣковое правило, о томъ, что конечный тонъ есть тоника, обозначающая ладъ (тональность), къ народнымъ русскимъ пѣснямъ часто не примѣнимо. Тѣмъ не менѣе въ русскихъ народныхъ пѣсняхъ проявляется различная степень древности, а нѣкоторыя созданы въ болѣе позднюю эпоху, нѣкоторыя же видоизмѣнены исполнителями подъ вліяніемъ музыки новой. Поэтому одного, общаго, абсолютнаго правила для нихъ нельзя установить ни въ вопросѣ тоники, ни въ вопросѣ разрѣза звукорядовъ въ 5, 6, 7, 8 тоновъ, ни даже въ вопросѣ чистаго діатонизма и отсутствія всякихъ признаковъ модуляціи. Чѣмъ древнѣе строй напѣва, тѣмъ яснѣе выступаютъ его особенности и отличія отъ современныхъ мелодій,—и наоборотъ, чѣмъ онъ ближе къ нашей эпохѣ, тѣмъ легче оріентироваться въ его строѣ съ нашими терминами эпохи терціи и гармоніи.

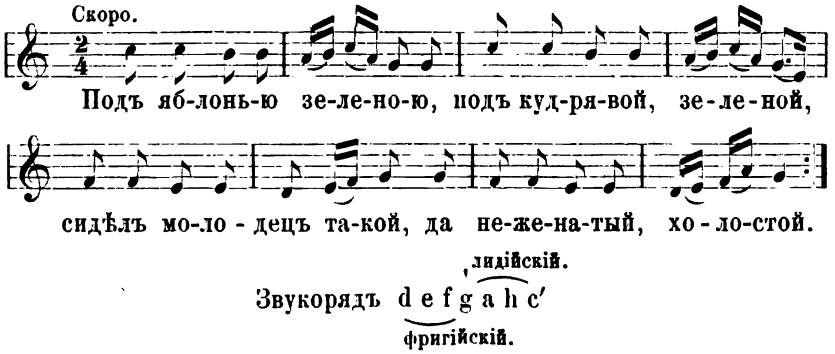
ГЛАВА X.

Тоника народной музыки въ зависимости отъ *внутренняго строенія* звукоряда. Образованіе *центра* отъ слитія двухъ тетрахордовъ. Двустороннее значеніе конечнаго тона: доминанты и тоники. Варіанты двухъ русскихъ пѣсень квинтоваго строя. *Лады-помьси* (modes hybrides) въ русскихъ и новогреческихъ народныхъ пѣсняхъ. Возможность нарушенія діатонизма. Мнѣніе *Сѣрова*. Чередованіе ладовъ или „модуляція" въ смыслѣ *Мельгунова*. Недостаточная ея мотивировка.

Изъ всего прежде сказаннаго не трудно вывести заключеніе, что при анализѣ строя русскихъ народныхъ пѣсень всего лучше употреблять такіе термины, которые не возбуждаютъ недоразумѣнія. Поэтому мы отбрасываемъ греческія названія Глареануса для средневѣковыхъ ладовъ, а вмѣсто нихъ принимаемъ названія древнихъ 3 основныхъ тетрахордовъ, всѣмъ понятныя (дорійскій, фригійскій, лидійскій), а гдѣ можно примѣнить ладъ, то будемъ употреблять названія семи *древнихъ греческихъ основныхъ ладовъ*, которыя перешли и въ Византію, а оттуда могли, вмѣстѣ съ христіанствомъ, перейти и въ русскую землю. Кромѣ того, мы усвоимъ себѣ термины: *основной* (главный, начальный) и *конечный* тонъ, часто весьма близкіе къ нашимъ—тоникѣ и доминантѣ, но часто и не совпадающіе съ тѣмъ, что мы привыкли подъ ними подразумѣвать.

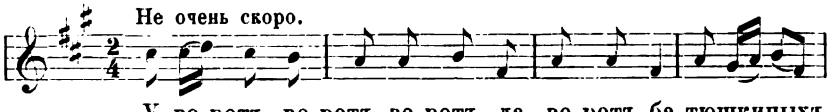
Теперь обратимся для поясненія предъидущаго къ примѣрамъ (№ 29 Сборника Балакирева).

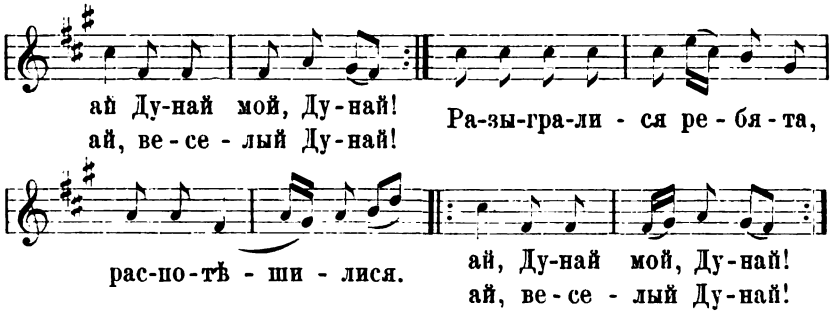
Фиг. 49.



еще не представляетъ полной октавы для лада; прибавивъ внизу c, получимъ лидійскій ладъ (c – c′, съ разрѣзомъ въ f), прибавивъ вверху d, получимъ фригійскій ладъ (d—d′, съ разрѣзомъ въ g). Но къ чему эти произвольныя прибавленія, когда и безъ нихъ ясно, что два тетрахорда (фригійскій и лидійскій) слились въ тонѣ g, который получилъ отъ того важное значеніе центральнаго и конечнаго тона,—основнымъ же тономъ оказывается *c*, вслѣдствіе того, что въ лидійскомъ тетрахордѣ 4-й тонъ, благодаря вводному тону (h—c), составляетъ главный интервалъ, какъ бы тонику, отъ которой идетъ движеніе. Нисходящее движеніе напѣва достигаетъ d, но не дѣлаетъ его конечнымъ тономъ, а возвращается въ центръ звукоряда,—стало быть, нижній тонъ звукоряда (d), не указывая тоники или лада, только обозначаетъ въ этомъ напѣвѣ крайнее удаленіе отъ центра притяженія. Конечный же тонъ (g) напѣва выражаетъ только полу-конецъ (нашу доминанту), для перехода въ начало напѣва *(c, играющую въ такомъ случаѣ роль тоники)*. Переводя все это на нашъ современный языкъ, этотъ напѣвъ въ C-dur и не допускаетъ *fis*, который нѣкоторые цеховые музыканты желали бы ввести въ пѣсню потому только, что она кончается въ G и потому яко-бы обличаетъ тонъ *G-dur*. При этомъ обратимъ вниманіе на то, что переходъ изъ одного тетрахорда въ другой составляетъ то, что мы называемъ „мелодическою модуляціею“. Неодинаковое размѣщеніе интерваловъ дѣлаетъ лидійскій тетрахордъ мажорнымъ, а фригійскій минорнымъ, т. е. въ первомъ—большая терція, а во второмъ—малая. Для слуха такой переходъ на столько чувствителенъ, что на немъ основалось дѣленіе пѣсни на двѣ части: 1-я мажорная, 2-я минорная. Выраженія „мажоръ“ и „миноръ“, какъ болѣе краткія, чѣмъ „тетрахордъ съ большой или малой терціей“, мы считаемъ удобнымъ допустить при анализѣ русскихъ пѣсень, не въ смыслѣ гармоническомъ, а въ смыслѣ мелодическомъ, какъ послѣдовательность интерваловъ. Это и кратко, и понятно. Напр.: мажорная квинта—съ большой терціей, минорная—съ малой. Но само собою разумѣется, что эти названія нисколько не должны приводить за собою понятій о складѣ современныхъ нашихъ гаммъ и тональностей, мажорныхъ и минорныхъ.

Сборникъ Балакирева. № 38. **Фиг. 50.**





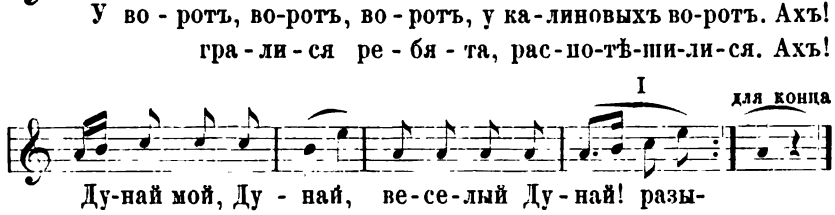
Звукорядъ здѣсь—минорная квинта съ двумя приставочными тонами:

fis, gis, a, h, cis (d. e.).

Ужъ потому, что это—квинта, конечнымъ тономъ ея будетъ нижній тонъ *fis*, а начальнымъ *cis*. Но только конечный тонъ въ этомъ напѣвѣ играетъ роль тоники, а начальный—доминанты, наоборотъ противъ предъидущаго примѣра. Здѣсь нѣтъ слитія двухъ тетрахордовъ и отъ того не образовалось *центра*, средняго тона грековъ (mese). Если бы къ звукоряду прибавить на верху еще *fis*, то образовался бы октавный ладъ гиподорійскій (транспонированный внизъ на малую терцію, изъ a—a′), въ которомъ тоже нижній тонъ (fis) былъ бы главный, ибо въ этомъ ладу квинта внизу. Но къ чему добавлять новые тоны, когда—и безъ того—два верхніе d. e. захватываются только вскользь?

Какъ образецъ этой же самой пѣсни приведемъ № 23 изъ сборника Н. Прокунина, подъ редакціею П. Чайковскаго.

Хороводная-плясовая. **Фиг. 51.**



Оба варіанта сходны, но не тождественны; во 2-мъ принятъ за-тактъ; принадлежность обоихъ къ тетрахордной системѣ и квинтовой эпохѣ несомнѣнны. Ритмическое построеніе правильно-симметричное: (4+4) + (4+4), всего 16 тактовъ; правильность обусловлена плясовымъ характеромъ напѣва и быстротою темпа,

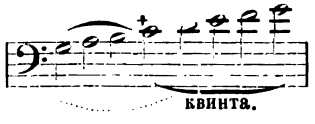
усиливающагося къ концу до „presto“. Вмѣстѣ съ тѣмъ, эти варіанты показываютъ, какъ исполнители, видоизмѣняя по памяти напѣвъ, не отступаютъ однакоже отъ пріемовъ тетрахордной системы, руководясь лишь слухомъ и чутьемъ.

Народныхъ напѣвовъ въ предѣлахъ одной квинты, иногда съ приставочнымъ тономъ, очень много и всѣ они слѣдуютъ въ своемъ строѣ разъясненнымъ пріемамъ квинтовой эпохи. Что касается до неупотребительныхъ въ древности разрѣзовъ октавы, то, по нашему мнѣнію, это зависѣло отъ того, что они не удовлетворяли потребности пѣнія въ *среднемъ* регистрѣ мужскаго голоса. Напримѣръ, такой разрѣзъ:

Фиг. 52.

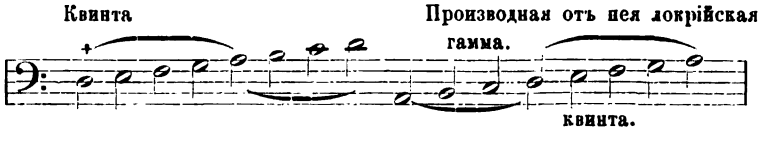
давалъ бы главный тонъ въ нижнемъ с, благодаря тому, что квинта—внизу, поэтому въ этой квинтѣ должно было вращаться и пѣніе, но для такого низкаго пѣнія существовалъ дорійскій ладъ, а лидійскій напротивъ отличался высотою регистра; почему разрѣзъ этого звукоряда былъ въ f и пѣніе происходило тогда на верхней квинтѣ f—c′. Также точно разрѣзъ гаммы на g—на кварту и квинту—давалъ-бы главный тонъ въ c и тогда приходилось-бы пѣть на высокой квинтѣ c′—g′,

Фиг. 53.

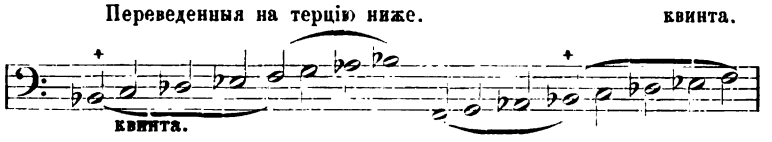


что не шло къ эпической музыкѣ древности. Напротивъ, при разрѣзѣ на d′, получилась бы квинта внизу (гипофригійскій ладъ) и пѣніе происходило-бы на ней (g—d′), что еще не очень высоко для средняго мужскаго голоса. Если же вспомнить, что греческіе нотные знаки, по новѣйшимъ изслѣдованіямъ, должны быть переведены на терцію ниже, чѣмъ до сихъ поръ принимали, то становится понятнымъ—отъ чего древніе греки вовсе не употребляли въ октавѣ d—d′ разрѣза на квинтѣ и мало употребляли производный отъ нея локрійскій ладъ.

Фиг. 54.

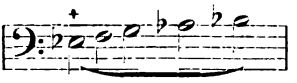


Фиг. 55.



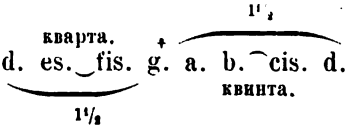
При такомъ разрѣзѣ, пѣніе должно было происходить на слишкомъ низкомъ регистрѣ для средняго мужскаго голоса (B—f), тогда какъ, при употреблявшемся въ древности разрѣзѣ на квартѣ (фригійскій ладъ), пѣніе происходило на квинтѣ g—d′ или, терціей ниже, на es—b,

Фиг. 56.



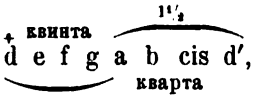
что было въ пору для средняго голоса. Но русская народная музыка такою точно опредѣленною системою и правилами, какія выработали для Греціи ея ученые и философы, не была связана,—и потому a priori слѣдуетъ допустить, что въ ней встрѣтятся разрѣзы октавы и древніе, и средневѣковые, и даже разрѣзы меньшей группы нотъ (квинты, сексты и т. п.), слитные и входящіе другъ въ друга тетрахорды, и раздѣльные,—словомъ разнообразіе пріемовъ и свобода, какъ мелодическая, такъ и ритмическая, ограниченная лишь общими внутренними законами тетрахордной системы и естественными требованіями психофизической природы человѣка (природнымъ эстетическимъ вкусомъ).

Бурго-Дюкудрэ, изучавшій византійскую церковную музыку и новогреческіе напѣвы со стороны ихъ ладовъ, нашелъ, что на востокѣ вообще, кромѣ діатоническихъ звукорядовъ (извѣстныхъ и западу), существовали еще неупотребительные въ западной Европѣ (лады) звукоряды: хроматическій, полухроматическій и помѣси (смѣшанные лады, hybrides). О 1-мъ мы уже говорили. Онъ состоитъ изъ 2-хъ хроматическихъ квартъ, при чемъ разрѣзъ октавы на 4-й ступени, такъ что квинта составляетъ вершину звукоряда; весьма распространенъ въ Греціи, Турціи, Малой Азіи и другихъ восточныхъ странахъ.



Тоника его въ серединѣ на g. (Европейцы называютъ его также „мадъярскимъ тетрахордомъ“, ибо онъ употребляется и въ Венгріи. Листовскія венгерскія рапсодіи доставили ему извѣстность въ Европѣ).—*Полухроматическій* тетрахордъ, менѣе распространен-

ный на востокѣ, имѣетъ только верхнюю кварту хроматическую, а основаніе—квинта діатоническая (минорная)



почему его тоника внизу, на нижнемъ тонѣ звукоряда d. Это наша минорная гармоническая гамма.—Что же касается до ладовъ-помѣсей (modes hybrides), то Бурго-Дюкудрэ такъ называетъ неполный октавный звукорядъ, составленный изъ 2-хъ разныхъ тетрахордовъ; если они сливаются въ общемъ тонѣ, то получается всего лишь семь тоновъ безъ октавы. Такъ № 6 его собранія новогреческихъ пѣсень построенъ на звукорядѣ

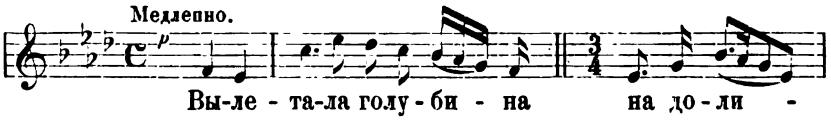
Фиг. 57.

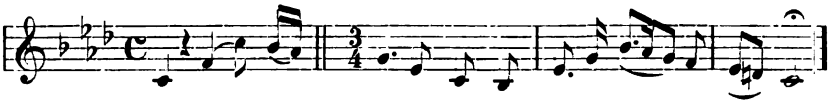
тождественномъ съ звукорядомъ приведенной нами пѣсни „Подъ яблонью зеленою“ (См. фиг. 49)

состоящемъ изъ 2-хъ слившихся тетрахордовъ—фригійскаго и лидійскаго. И въ новогреческой пѣснѣ центральный тонъ и верхній играютъ роль, сходную съ ихъ ролью въ русской пѣснѣ. Бурго-Дюкудрэ призналъ верхній тонъ (mi ♭) тоникою лидійскаго, а средній (si ♭)—основнымъ (fondamentale). Новогреческая пѣсня кончается однако-же на нижнемъ тонѣ звукоряда—на *f*, чего нѣтъ въ русской пѣснѣ (кончающейся на центральномъ тонѣ, гдѣ произошло слiяніе).—Хроматизмъ, какъ увидимъ ниже, нерѣдко встрѣчается въ малорусской музыкѣ, а въ великорусской рѣдко, почти никогда. Но такъ называемые Дюкудрэ „лады-помѣси“ встрѣчаются въ народной русской музыкѣ довольно часто, представляя смѣсь 2-хъ, иногда 3-хъ тетрахордовъ. Когда пѣніе выходитъ за предѣлъ октавы, то отъ этого можетъ случиться и нарушеніе діатонизма, т. е. появленіе діэза или бемоля въ напѣвѣ.

Напримѣръ (Сборникъ Балакирева. № 34):

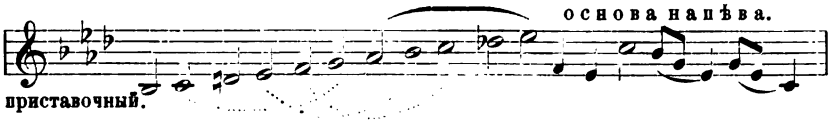
Фиг. 58.





Звукорядъ этой пѣсни почти $1^1/_2$ октавы, подѣленный на 3, отчасти 4 квинты, входящихъ другъ въ друга, при чемъ нижній тонъ—приставочный.

Фиг. 59.

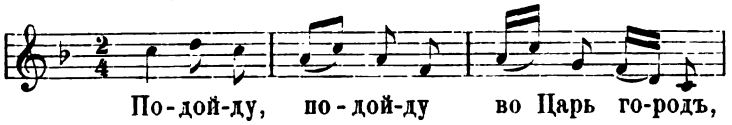


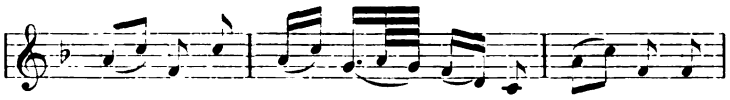
Напѣвъ ясно модулируетъ изъ нашего As-dur въ нашъ C-moll. Кончая въ C, пѣвцу легко перейти къ началу f (такой пріемъ, квартовый ходъ, употребленъ и въ 3-мъ тактѣ для полуконца или разрѣза мелодіи), но ни конечный, ни начальный тоны не имѣютъ прямаго отношенія къ ладу или тональности напѣва. Судя по словамъ, пѣсня—новѣйшаго происхожденія и сочинена подъ народный ладъ; тоже самое можно сказать и о напѣвѣ, представляющемъ слѣды вліянія новой октавной музыки и нерѣшительное пользованіе пріемами тетрахордной системы. Строй его—неясный, колеблющійся, мѣняющійся: поочередно задѣты четыре квинты as—es, f—c, es—b, c—g, чтобы дойти наконецъ до нижняго тона $\dot{c}$, имѣющаго представлять „finale“, конечный тонъ, упоръ. Движеніе напѣва отъ низа къ верху въ 1-мъ же тактѣ принимаетъ объемъ цѣлой октавы, отъ es″ до es′; 3 и 4 такты представляютъ такое же октавное движеніе отъ c″ до c′ внизъ. Все это, по нашему мнѣнію, слѣды октавной системы,—и хотя отъ того напѣвъ получилъ ширину размаха, но утратилъ характерность, свойственную древнему складу. Тѣмъ не менѣе беккаръ на *des*, т. е. простое d′ въ напѣвѣ—проходящая нота, почему она существенно еще не нарушаетъ діатонизма.

Теперь сравнимъ этотъ напѣвъ съ явно-стариннымъ напѣвомъ, основаннымъ на китайской гаммѣ типа № 2 (безъ терціи и септимы)

трихордъ трихордъ
c d f g a c.

Хороводная (Сборникъ Балакирева. № 2). **Фиг. 60.**

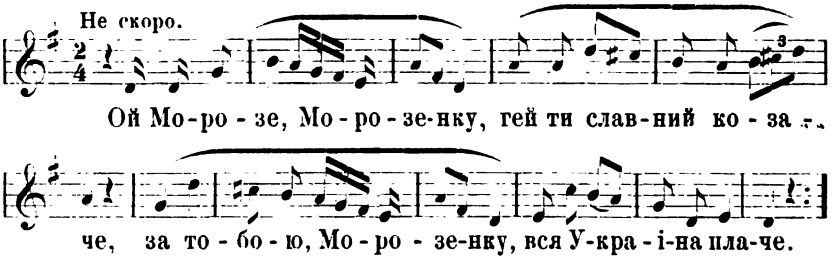




Здѣсь съ большею ясностью очерчена роль главныхъ интерваловъ. Если мы представимъ себѣ трихорды выполненными, то получится лидійскій ладъ отъ c′ до c″ съ тоникою въ f., т. е. осповнымъ тономъ, коимъ и кончается напѣвъ, хотя онъ въ центрѣ звукоряда (но внизу квинты f′—c″). Самый складъ напѣва основанъ какъ-бы на смѣнѣ 2-хъ квинтъ (f⌒c) и (c⌒g). Въ гармоническомъ сопровожденіи въ сборникѣ введенъ *Si ♭*, котораго, равно какъ и Si ♮, вовсе нѣтъ въ напѣвѣ, что и составляло его характерную особенность, которую изгладилъ аккомпанементъ.

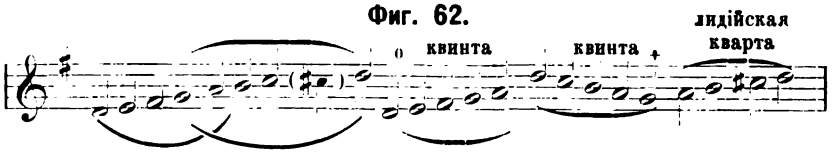
Точно такой-же звукорядъ составляетъ основу и пѣсни, приведенной въ фиг. 12 „Какъ во городѣ царевна“. И въ немъ, при восполненіи трихордовъ, получается лидійскій ладъ c—c′, съ тоникой въ f. Древній складъ и въ этой пѣснѣ проявляется ясностью тетрахорднаго строенія. Менѣе ясно строеніе пѣсень, хотя и старинныхъ, но болѣе поздней формаціи, которыя не рѣдко представляютъ въ проходящихъ нотахъ нарушеніе строгаго діатонизма.

(Сборникъ Рубца. В. 1, № 8.) **Фиг. 61.**



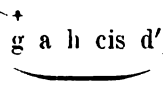
Звукорядъ этой пѣсни, октавный, отъ d′ до d″, представляетъ внутреннюю организацію 2-хъ квинтъ и одной кварты (лидійской).

Фиг. 62.



Не будь тутъ проходящей ноты cis, мы имѣли бы передъ собою гипофригійскій ладъ (по Глареанусу миксолидійскій) съ малой септимой (транспонированный изъ G на кварту внизъ, т. е. въ D). Но лидійская кварта вноситъ вводный тонъ (cis) и отмѣчаетъ цѣлую часть напѣва, какъ-бы движущуюся въ D-dur въ лидій-

скомъ ладу. (Ритмическая укладка=(3+3)+(3+3)*=18 тактовъ). Тѣмъ не менѣе разрѣзъ лада



(d e fis g a h cis d′)

на g, дѣлаетъ этотъ тонъ основнымъ, начальной тоникой, а нижній тонъ d—конечнымъ (какъ-бы доминантой для возвращенія въ начало напѣва). Странно только то, что тоника g приходится на слабую часть такта. (Это—неловкость укладки въ такты, а не вина склада пѣсни). Но выбросивъ *cis*,—точно его вовсе нѣтъ,—вы увидите, что пѣсня почти не измѣнилась и не утратила своего характера. Стало быть, она—въ основѣ—діатонична, а cis—только проходящая нота.

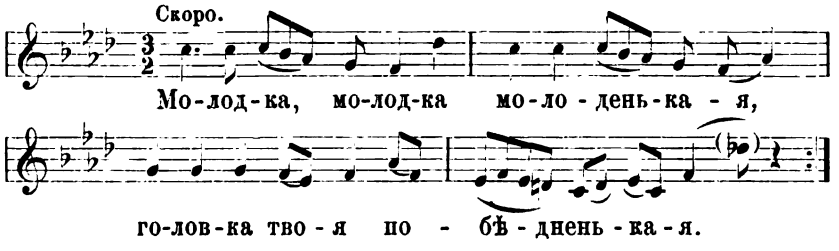
Возражаютъ однако-же, что въ южно-русской музыкѣ отступленія отъ строгаго діатонизма случаются нерѣдко, но что въ великорусской они никогда не бываютъ. Такъ полагалъ и Сѣровъ, признавшій сомнительную народность напѣва, въ которомъ встрѣчается бемоль, или діэзъ, или бекаръ; онъ допускалъ только исключеніе для нотъ „мелизматическихъ“—пѣвческихъ „украшеній“, иногда являющихся въ обиліи, на восточный манеръ. Но мы разсматриваемъ только *главныя ноты* каждой мелодіи, составляющія ея суть. Въ мелодіи „ѣхалъ козакъ за Дунай“ безъ ноты *gis* исчезнетъ весь напѣвъ (предполагая его въ A-moll). А въ пѣснѣ „внизъ по матушкѣ, по Волгѣ“, нота *gis* (2-ая въ пѣснѣ)—мелизматическая, безъ которой, вѣроятно, обходилась первобытная мелодія*). И далѣе, Сѣровъ находитъ, что напѣвъ, котораго нельзя съиграть на однихъ бѣлыхъ клавишахъ фортепіано (въ чистомъ діатонизмѣ), окажется или „не русскаго народнаго происхожденія“, а чѣмъ-то заимствованнымъ, или же „музыкой, сочиненной въ кабинетѣ по нѣмецко-итальянскимъ образцамъ“.

Но отъ такого абсолютнаго діатонизма, какого требуетъ Сѣровъ для русской пѣсни (чтобы она непремѣнно вся укладывалась въ бѣлые клавиши), русская народная музыка иногда отступаетъ въ проходящихъ нотахъ и въ 2-хъ своихъ вводныхъ тонахъ: восходящемъ и нисходящемъ. Такъ, указанный имъ примѣръ въ сборникѣ Балакирева,—№ 14, при *des* въ ключѣ, показываетъ отказъ (простое *d*) въ концѣ напѣва.

*) *Сѣровъ*. Музыкальный Сезонъ. 1870 г. № 6. ст. 2. Русская народная пѣсня, какъ предметъ науки. Эта 2-ая нота Gis въ пѣснѣ: „Внизъ по матушкѣ по Волгѣ“ видимо прибавлена въ позднѣйшее время, потому что поютъ пѣсню, большею частью, безъ нея.

(Сборникъ Балакирева. № 14). *Плясовая.*

Фиг. 63.



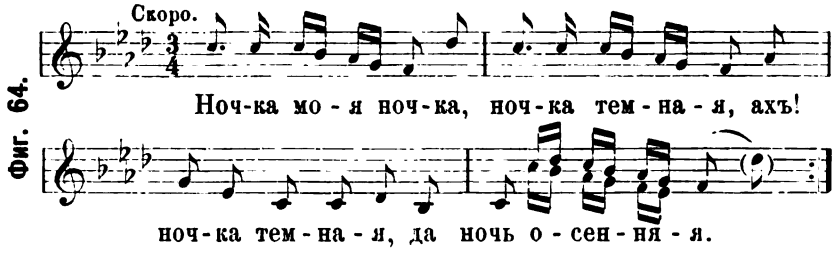
Двѣ минорныя квинты, движущіяся сверху внизъ (f′—c″) и (c′—g′) смѣняютъ другъ друга, обозначая раздѣлъ напѣва (2+2=4 такта; танцовальный характеръ пѣсни придаетъ ей симметричную правильность ритма). Тоника дорійскаго звукоряда—на 4-й ступени

c. des. es. f. g. as. b. c′.
квинта.

Все вполнѣ—въ рамкахъ квинтоваго строя. Но отказъ на *des* въ 4-мъ тактѣ явился не безъ основанія: будь здѣсь *des*, то дорійскій тетрахордъ привелъ-бы къ конечному тону *c′* (f. es. des. c), благодаря нисходящему вводному тону (des). А какъ цѣль напѣва—*кончиться* на центральномъ тонѣ *f′*, то, чтобы не задерживать этого хода, надо взять простое *d′*. Отъ конечнаго тона f′ напѣвъ уже прямо входитъ въ свой начальный тонъ c″. (представляющій доминанту къ конечному тону). Тутъ конечный тонъ является тоникой, а начальный—доминантой. Но что этотъ тонъ *d′* не существенъ и его можно избѣжать, то это доказывается варіантомъ той же пѣсни у Мельгунова.

(Русскія пѣсни Мельгунова. Вып. 1. № 1).

Фиг. 64.



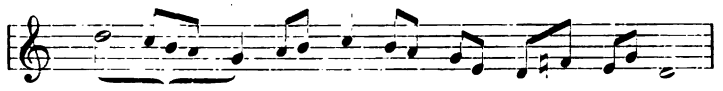
При такой редакціи 2-ой части (3 и 4 тактовъ) напѣва, онъ можетъ обойтись безъ отказа на des и, стало-быть, не нарушать строгаго діатонизма. (Интересно, что оба варіанта записаны въ одномъ и томъ же тонѣ F.-moll).

Въ томъ же сборникѣ Ю. Мельгунова мы находимъ напѣвы съ діэзами и отказами, а напѣвы записаны „непосредственно съ

голосовъ народа", какъ сказано на 1-ой же страницѣ, на заголовкѣ сборника. Такъ—№ 3, пѣсня „На зорѣ было" поставлена въ *G-dur* съ діэзомъ на f въ ключѣ (fis). Но въ пѣснѣ нѣтъ *fis*, а есть натуральное *f*, для котораго надобно было поставить отказъ. Впрочемъ, звукорядъ пѣсни

d e f g a h c d′

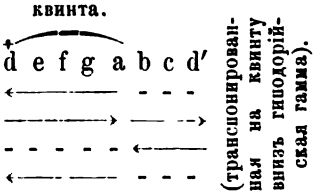
прямо указываетъ на фригійскій ладъ съ основнымъ тономъ въ центрѣ *g*. Слѣдовательно нижнее d и верхнее d′ будутъ къ нему какъ-бы доминантою, на которой можетъ кончиться напѣвъ. Въ ключѣ вовсе не нужно было *fis* для напѣва; но онъ потребовался для гармонизаціи квинты g—d′. Движеніе этого напѣва можно выразить такою схемою:



2 раза.

Но таково и движеніе въ каждомъ ладу, гдѣ основной тонъ въ *центрѣ*.

Въ ладу-же, гдѣ основной тонъ *внизу* звукоряда, тамъ движеніе совершается иначе.

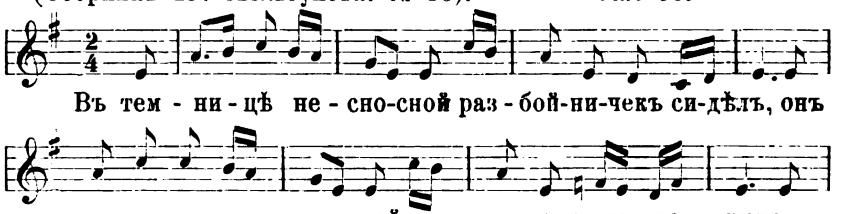


Въ пѣснѣ (сборникъ Мельгунова. № 18. Хоровая, острожная) „Въ темницѣ несносной"—слова совершенно не въ народномъ складѣ (явный продуктъ писарской цивилизаціи), но напѣвъ народный, коимъ воспользовались для текста. Напѣвъ начинается и кончается въ *e*, съ ясно очерченнымъ дорійскимъ ладомъ. Арранжировщикъ поставилъ въ ключѣ *fis* (діэзъ на f), признавъ пѣсню въ нашемъ E-moll,—и въ 7-мъ тактѣ долженъ былъ поставить отказъ на fis, т. е. взять f. Мельгуновъ замѣчаетъ по этому поводу, что натуральное La миноръ (A-moll) и Mi миноръ (E-moll) чередуются,—и что народная пѣсня, стало быть, *модулируетъ*. Но мы этого не видимъ: она вся составлена изъ звукоряда

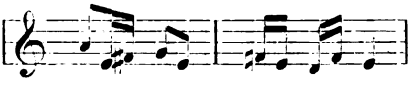
c. d. e. f. g. a. h. c′. (d′. e′.),

въ коемъ нижніе два тона приставочные, а организація звукоряда начинается съ *e*.

(Сборникъ Ю. Мельгунова. № 18). **Фиг. 65.**



Если имѣть въ виду только напѣвъ, то зачѣмъ въ ключѣ стоитъ fis?—Его вовсе не нужно для мелодіи. Но, если разсмотрѣть варіанты этого напѣва, то въ нихъ встрѣтятся рядомъ, въ одномъ и томъ же варіантѣ, обороты съ fis и съ f. Напр.:



Фиг. 66.

Намъ не нужно однакожъ искать гармонической модуляціи въ одноголосной мелодіи; мы находимъ здѣсь „мелодическую“ модуляцію изъ одного тетрахорда

(фригійскаго e fis$^{1/2}$ g a)

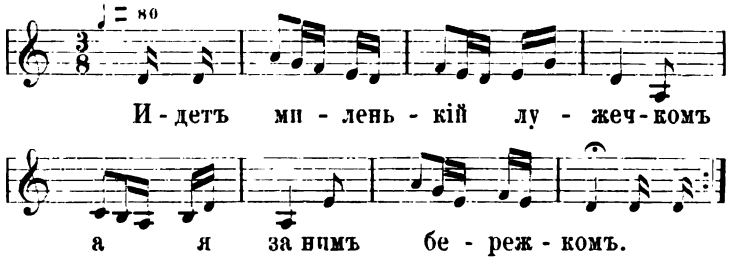
въ другой (дорійскій, e$^{1/2}$ f g a),

съ помощью перемѣщенія вводнаго тона: fis—восходящій вводный тонъ въ g, а f—нисходящій вводный тонъ въ e. При такомъ объясненіи, мы остаемся твердо на мелодической почвѣ, которая имѣетъ свои собственные законы въ тетрахордной системѣ и не почерпаетъ ихъ изъ чуждой ей октавной системы (эпохи терціи).

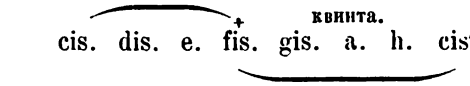
Въ пѣснѣ: „Идетъ миленькій лужечкомъ“ (Сборникъ Мельгунова, № 22), положенной въ тонѣ съ тремя діэзами (Fis-moll), послѣ трехъ тактовъ запѣвалы, является фраза хора съ четвертымъ діэзомъ (dis). Мельгуновъ находитъ и тутъ, что напѣвъ модулируетъ изъ Fis-moll въ *Cis-moll**). Но и здѣсь—явная натяжка,

*) Но сыграйте напѣвъ въ тонѣ A-moll, конечно безъ вводнаго тона Gis,— и вы увидите, что не нужно никакихъ въ немъ знаковъ (діэза или бемоля); только тоникой окажется не *A*, а *D*. Вотъ напѣвъ.

Фиг. 67.



если принять выраженіе „модуляція“ въ смыслѣ гармоническомъ. Въ этомъ нѣтъ никакой надобности, ибо напѣвъ прямо написанъ въ діатоническомъ ладу—*гиподорійской гаммѣ*, которая, будучи транспонирована на большую терцію вверхъ, даетъ звукорядъ:



и никакой нѣтъ надобности діэзъ ставить на d, ибо въ ладу онъ уже есть (dis), а тона *d* вовсе нѣтъ въ мелодіи. Только разрѣзъ этого лада на кварту и квинту,—отъ чего тоника въ центрѣ fis,—рѣдко употреблялся въ древности (локрійскій ладъ), чаще—въ средніе вѣка.

Гармонистъ явно былъ введенъ въ заблужденіе „конечнымъ тономъ“ (finale) Fis,—и, принявъ его за тонику, опредѣлилъ тональность напѣва Fis-moll, какъ въ другомъ примѣрѣ, найдя „конечный тонъ“ e, онъ и его принялъ за тонику и поставилъ тонъ E-moll; послѣ этого ему понадобились уже діэзы, отказы (беккары). Но, отстранивъ діатоническіе лады тетрахордной системы, которые объясняютъ двустороннее значеніе конечныхъ тоновъ различными разрѣзами октавы, гармонистъ утратилъ единственно правильную и надежную почву для объясненія склада народной музыки. Замѣтимъ при этомъ, что въ великорусскихъ пѣсняхъ вводные тоны, нарушающіе иногда строгій діатонизмъ напѣва, являются большею частью въ пѣсняхъ болѣе позднихъ, судя по тексту и отчасти по напѣву. Очевидно, что позднѣйшая укладка новаго текста, хотя бы и въ старинный напѣвъ, могла—для украшенія-ли, смягченія или для лучшей укладки текста—соединять, сливать нѣкоторые тоны (удлинять), или разбивать нѣкоторые тоны на болѣе мелкіе (дѣлить, укорачивать), и производить группы, въ которыхъ самъ собою являлся вводный тонъ, какъ проходящая нота или какъ украшеніе, связь.

ГЛАВА XI.

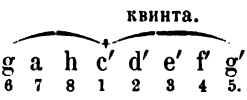
Натуральные мажоръ и миноръ, принятые Мельгуновымъ за основу построенія для русской народной пѣсни. Появленіе при нихъ модуляцій. Возможныя 12 комбинацій діатоническихъ ладовъ изъ семи основныхъ тоновъ. Сходство и несходство натуральныхъ мажора и минора. Разнообразный характеръ движенія внутри звукоряда изъ 2-хъ тетрахордовъ. Требованія діатонизма. Возможныя отъ него отступленія въ квинтовую эпоху. Акустическій анализъ основныхъ тетрахордовъ. Мелодическая модуляція—переходъ изъ одного строя въ другой.

„Русская народная пѣсня—говоритъ Сѣровъ—не знаетъ ни мажора, ни минора, и никогда не модулируетъ".

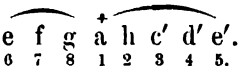
„Наши русскія народныя пѣсни—говоритъ Ю. Мельгуновъ*)—слѣдуетъ главнымъ образомъ отнести къ двумъ діатоническимъ гаммамъ: 1) къ *натуральной мажорной*, 2) къ *натуральной минорной*".—„Но есть пѣсни съ модуляціями, которыя, по своей оригинальности, естественности и красотѣ, достойны вниманія. Эти модуляціи совершаются чаще всего съ помощью *обращенныхъ аккордовъ* (?), а не посредствомъ доминантъ-септаккорда".

Мы уже ознакомились съ тѣмъ, что̀ Мельгуновъ называетъ модуляціей,—ознакомимся теперь съ 2 основными гаммами, принятыми имъ для русскихъ пѣсень.

Мажорная выводится изъ древней гипофригійской или іонійской:



давая ей разрѣзъ на 4-й ступени, такъ что квинта у нея на верху звукоряда и тоника въ ^{c} (въ древней Греціи такой разрѣзъ не употреблялся).—Минорная выводится изъ древней дорійской:



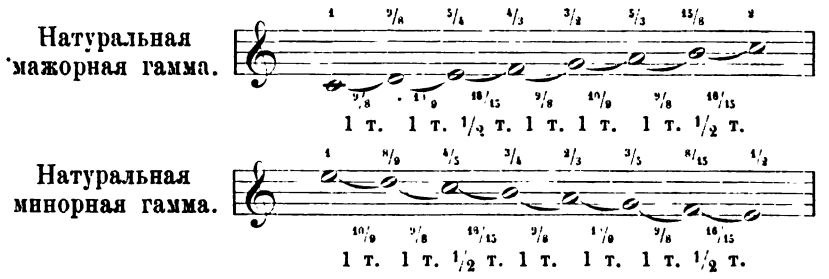
Мельгуновъ упоминаетъ о томъ недоразумѣніи, по которому—со времени Глареана—принимали первый и послѣдній звуки греческой гаммы за тонику. Поэтому полагали, что дорійская гамма (e—e′)

*) Предисловіе къ 1-му выпуску „Русскихъ пѣсень" Мельгунова. Стр. IV.

соотвѣтствуетъ нашему E-moll съ малой секундой (f вмѣсто fis, какъ думалъ Бёкъ и другіе). Но профессоръ P. Вестфаль привелъ доказательства, что значеніе звуковъ дорійской гаммы было иное, именно: какъ обозначено цифрами. Начало и тоника въ *a*, и нижніе тоны—послѣдніе. Тоже и въ іонійской гаммѣ: начало и тоника въ c, а нижніе тоны—послѣдніе.

Если внимательно разсмотрѣть устройство натуральной мажорной гаммы, идущей вверхъ, и потомъ взять тѣ же отношенія интерваловъ, только въ обратномъ порядкѣ, движеніемъ внизъ, то получится нисходящая натуральная минорная гамма.

Фиг. 68.



Стало быть, минорная гамма есть опрокинутая (renversée) мажорная гамма. Первая—нисходящій октавный, вторая—восходящій октавный звукорядъ.

Казалось-бы, что—при строгомъ діатонизмѣ—всѣ народныя пѣсни можно было-бы уложить въ эти гаммы, ничѣмъ не отличающіяся отъ современныхъ. Но только при этомъ получились-бы нѣкоторыя странности для современнаго гармониста. Въ C-dur онъ получилъ-бы тонику въ F и полагалъ-бы, что онъ находится въ ладу F-dur (съ однимъ бемолемъ на Si) (напр.: фиг. 59). Въ A-moll онъ полагалъ-бы найти тонику въ A, но откроетъ ее въ D (см. фиг. 67) и кромѣ того на Gis долженъ будетъ сдѣлать беккаръ, чтобы получить простое G. Напѣвъ, своей тоникой явно выражающійся въ G-moll, будетъ однакожъ съ натуральнымъ E и F, а не Es и Fis,—напѣвъ съ тоникой въ G и простымъ h, показывающійся тональностью G-dur, потребуетъ однакожъ отказа на fis (см. № 3 сборника Мельгунова. Вып. 1) и т. д.

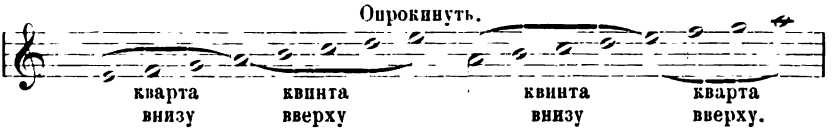
Не удивительно, что такимъ путемъ откроется гармоническая „модуляція“ напѣва тамъ, гдѣ ея вовсе нѣтъ; и дѣйствительно она открылась для Мельгунова, какъ мы показали въ предъидущей главѣ. Но не подлежитъ сомнѣнію, что въ этомъ виновенъ пріемъ Мельгунова, а не пѣсня. Онъ упускаетъ изъ виду

самыя существенныя черты той системы и той эпохи музыкальнаго развитія, къ которымъ относится твореніе народныхъ пѣсень, а именно: разрѣзы звукоряда и внутреннюю организацію его, при помощи различныхъ сочетаній тетрахордовъ. Это внутреннее разнообразіе звукорядовъ, слитные (входящіе другъ въ друга) и раздѣльные тетрахорды, приставочные тоны, основной и конечный тоны, два вводныхъ тона (восходящій и нисходящій), постоянная группировка тоновъ квартами или квинтами и т. д.—составляетъ *главное богатство* эпохи квинты, дающее безконечное разнообразіе и внутреннюю жизнь напѣвамъ гомофоннаго періода. И творцы народныхъ пѣсень потому именно и дорожили этимъ богатствомъ, что не имѣли гармоніи.

Вмѣсто того, Мельгуновъ отнимаетъ у нихъ это богатство, втискивая народные напѣвы въ два сходныхъ *октавныхъ* звукоряда и, накладывая на нихъ эти узы, открываетъ гармонію и модуляцію тамъ, гдѣ ихъ не было.

Но народныя мелодіи пользуются большимъ разнообразіемъ ладовъ, размѣщая интервалы въ каждомъ изъ нихъ иначе. Изъ шести основныхъ тоновъ можно сдѣлать 12 разныхъ октавныхъ ладовъ, изъ коихъ 6 будутъ имѣть квинты внизу, а 6 квинты вверху. Напр.:

Фиг. 69.



Такимъ же способомъ Вы получите по двѣ гаммы: отъ d, c, h, a, g. Но седьмой тонъ f не даетъ двухъ дѣленій, а только одно, съ квинтою внизу (ибо—при квартѣ внизу—получается f—h, фальшивая кварта). Но и тонъ h даетъ только одно дѣленіе съ квартой внизу (h—e), ибо при квинтѣ внизу оказывается невѣрная квинта (h—f). Стало быть, два неодинаковыхъ дѣленія допускаютъ лишь гаммы съ e. d. c. a. g., а гаммы, начинающіяся съ f и h, допускаютъ только по одному дѣленію. Въ древности употребляли изъ этихъ 12 возможныхъ комбинацій интерваловъ въ діатонической октавѣ только 7. Въ средніе вѣка 8. Тому были свои причины, какъ въ бытовой жизни древности и среднихъ вѣковъ, такъ и въ ихъ культурѣ и отношеніи къ музыкѣ. Къ тому же, античная Греція развивала свою вокальную музыку на площади и въ театрѣ при содѣйствіи лиры, а въ средніе вѣка, главнымъ образомъ, въ церкви при содѣйствіи органа.

У русскаго народа была другая исторія, другая культура, другіе обычаи, да и вокальная музыка его творилась, развивалась и распѣвалась большею частью безъ всякаго музыкальнаго сопровожденія на инструментѣ (не считая ударныхъ инструментовъ), особенно великорусская. Поэтому, ничто не могло ограничивать ее въ употребленіи всѣхъ 12 возможныхъ комбинацій интерваловъ и разрѣзовъ діатонической октавы.

Вмѣсто этого, Мельгуновъ желалъ-бы, безъ всякаго разумнаго повода, заковать русскую народную музыку въ узы только 2-хъ изъ этихъ комбинацій: гипофригійской и дорійской. Отбросивъ въ сторону весь механизмъ организаціи звукорядовъ въ тетрахордной системѣ (эпохѣ квинты), всю—такъ сказать—суть этой системы, онъ преображаетъ эти два ряда въ сходные, натуральные, *октавные* звукоряды, отличающіеся только направленіемъ движенія: мажорный идетъ отъ низу къ верху (восходящій), минорный—отъ верха къ низу (нисходящій). Когда каждый слѣдуетъ своему направленію, то они равны. Ни слова о тоникѣ, о разрѣзѣ, о тетрахордахъ, о сочетаніи ихъ и т. д.

Но упомянутаго даже родства или равенства не окажется, если привесть ихъ къ одному знаменателю по октавной системѣ, принявъ начальный исходный тонъ за единицу, къ которой отнесены прочіе интервалы, и принявъ 2 противуположныхъ направленія: восходящее и нисходящее.

Восходящая мажорная гамма.

C.	D.	E.	F.	G.	A.	H.	C.
1	$^9/_8$	$^5/_4$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^5/_3$	$^{15}/_8$	2
24	27	30	32	36	40	45	48

24

Нисходящая минорная гамма.

E.	D.	C.	H.	A.	G.	F.	E.
1	$^9/_{10}$	$^4/_5$	$^3/_4$	$^2/_3$	$^3/_5$	$^8/_{15}$	$^1/_2$
60	54	48	45	40	36	32	30

60

У мажора знаменатель 2 (3.4) = 24, у минора знаменатель 3 (4.5) = 60. Вотъ въ цифрахъ поясненіе того, отъ чего мажоръ яснѣе, чѣмъ миноръ, даже при такомъ движеніи, которое даетъ имъ одинаковое на видъ размѣщеніе интерваловъ.

Въ новомъ, октавномъ звукорядѣ тоника *по краямъ*,—въ старомъ, тетрахордномъ звукорядѣ замѣняющій тонику основной тонъ чаще *въ центръ*, при чемъ оба полутона имѣютъ значеніе (одинъ влечетъ вверхъ, другой внизъ). Отъ того движеніе мелодіи въ октавной системѣ происходитъ отъ края до края и обратно, безъ перегородокъ и остановокъ. Въ тетрахордной же, напѣвъ, достигнувъ квинты или даже кварты (какъ ближайшаго простаго отношенія), большею частью стремится опять обратно въ центръ,

чтобы оттуда нерѣдко спуститься еще на кварту внизъ и опять направиться въ центръ.

Отсюда видно, что тетрахордная система даетъ не только *разнообразныя отношенія интерваловъ*, въ отличіе ихъ отъ однообразнаго отношенія въ октавной системѣ, но и *разнообразный характеръ движенія мелодіи* (смотря по организаціи звукоряда), въ отличіе отъ односторонняго его направленія восходящимъ вводнымъ тономъ въ октавной системѣ. Вмѣстѣ съ тѣмъ, возможность сочетанія разныхъ тетрахордовъ въ одномъ звукорядѣ допускаетъ для напѣва „мелодическую модуляцію", т. е. переходъ изъ одного строя въ другой. Въ 6-ой главѣ мы уже показали наглядно, что, начавъ съ одного діатоническаго древняго лада (октавнаго) и строя лады на одной и той же исходной нотѣ (E. или C.), мы точно шли по пиѳагорову кругу квинтъ (прибавляя постепенно діэзы и бемоли) для полученія остальныхъ семи древнихъ ладовъ. При этомъ, идя отъ дорійскаго лада (e—e′), мы постепенно прибавляли діэзы, чтобы въ этой октавѣ получить остальные лады (исключая миксолидійскаго, потребовавшаго одного бемоля). А идя отъ лидійскаго лада (c—c′), мы постепенно прибавляли бемоли, исключая синтоно-лидійскаго, потребовавшаго діэза на квартѣ, какъ вводнаго тона въ квинту. Отсюда видно, что дорійскій ладъ—самый низкій—надо постепенно повышать (діэзами), а лидійскій—самый высшій, который надо постепенно понижать (бемолями), чтобы получить остальные лады. Любопытно также то, что при каждомъ новомъ діэзѣ или бемолѣ перемѣщается мѣсто центра (тоники) отъ центра къ краю, а прибавка новаго знака опять перемѣщаетъ его на прежнее мѣсто (центръ).

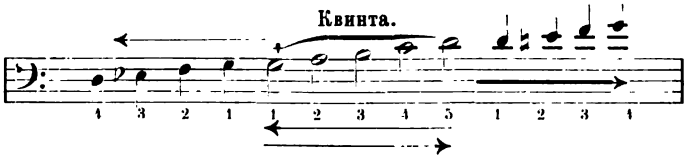
Но еще выше лидійскаго былъ синтоно-лидійскій (или гиполидійскій) съ чрезмѣрной квартой (c-fis), придававшій ему особенно „напряженный" характеръ; а еще ниже дорійскаго лада былъ миксолидійскій съ уменьшенной квинтой (e—b; или Mi—Si bemoll), придававшій ему особенно „опущенный характеръ". Оба эти послѣдніе крайніе лады, повидимому, не чужды малорусской народной музыкѣ, о чемъ будетъ рѣчь ниже.

Для Мельгунова все это какъ-бы не существуетъ. На вопросъ же: составляетъ-ли строгій и чистый діатонизмъ необходимую принадлежность существа тетрахордной системы?—мы отвѣтимъ отрицательно.

Возможность мелодической модуляціи допускали и античные греки своимъ слитнымъ тетрахордомъ (T. synemmenon), составлявшимъ нѣчто въ родѣ приструнковъ бандуры. Вводя бемоль

на Si, этотъ тетрахордъ переводилъ въ другой ладъ. Слѣдовательно, большая „неизмѣнная“ система допускала модуляцію. Но ее допускали и многострунныя лиры: при 9 струнахъ можно было употреблять 2 лада, а при 10 струнахъ—три лада. А въ развитіи вокальной музыки у древнихъ грековъ лира принимала немаловажное участіе. При транспонированныхъ же греческихъ гаммахъ (позднѣйшихъ), мелодическія модуляціи были еще легче: нужно было только начать съ иного интервала въ 2-хъ октавномъ (и даже $1^1/_2$ октавномъ) звукорядѣ, чтобы получить иной ладъ, иной строй. А разъ это возможно было даже при тщательно научно-выработанной музыкальной системѣ, тетрахордной у древнихъ грековъ, то почему признавать модуляцію невозможною для русской народной музыки?—Ее могли ограничивать только краткость напѣва, ограниченное пространство звукоряда (менѣе октавы), стремленіе сохранить единство настроенія, но не существо системы, свойственной квинтовой эпохѣ. Поэтому-то, древнимъ напѣвамъ и свойственъ чистый, самый строгій діатонизмъ, сопутствующій обыкновенно неполнотѣ звукоряда (трихорды, квартовая эпоха) и малому техническому искусству въ развитіи болѣе широкаго напѣва, въ умѣньи перейти изъ одного строя въ другой. Но съ расширеніемъ звукоряда за предѣлы октавы, случаи нарушенія строгаго діатонизма становятся возможными. Напр.:

Фиг. 70.

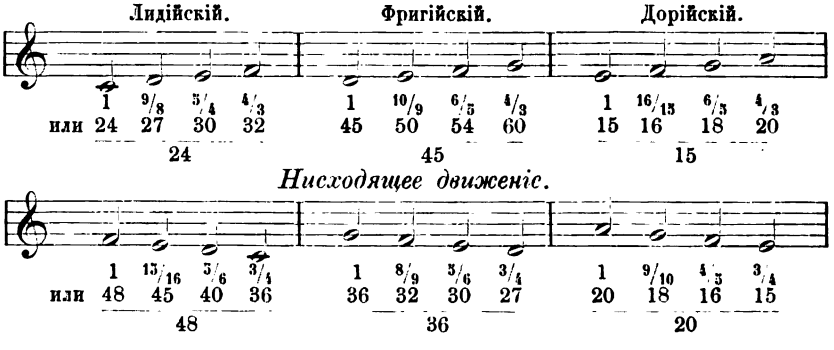


Имѣя квинту g—d′, мы еще не знаемъ—въ какомъ мы ладу. Если окажется наверху прибавка слитной кварты (d′ e′ f′ g′), то мы въ гипофригійскомъ (или іонійскомъ). Но внизу можетъ быть затронута или дорійская кварта (d es f g) или лидійская (d e fis g), при движеніи напѣва внизъ. Въ 1-мъ случаѣ, въ одной и той-же пѣснѣ будетъ e и es; во 2-мъ—f и fis. Подобный случай, именно сопутствующій выходу звукоряда за предѣлы октавы, мы уже видѣли въ 2-хъ пѣсняхъ (см. фиг. 58 и 63). Другимъ поводомъ къ нарушенію строгаго діатонизма могутъ явиться 2 вводныхъ тона 2-хъ тетрахордовъ въ звукорядѣ: восходящій можетъ привести діэзъ, а нисходящій—беккаръ; такой примѣръ мы привели изъ сборника Мельгунова (вып. 1. № 18) въ нѣсколькихъ варіантахъ пѣсни (см. фиг. 65 и 66). И этотъ 2-ой поводъ чаще, чѣмъ 1-ый, проявляетъ свое значеніе въ русской народной музыкѣ,

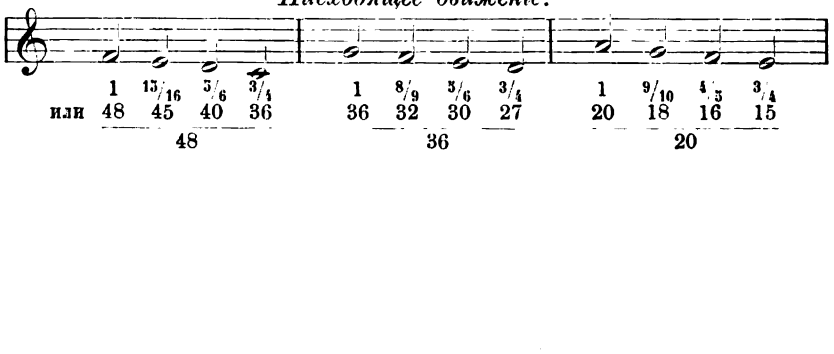
особенно же въ малорусской (см. сборникъ Рубца, вып. 1. № 8. фиг. 61), напр. въ пѣснѣ: „Ой Морозе“, гдѣ лидійская кварта вноситъ cis, какъ восходящій вводный тонъ въ гипофригійскій ладъ, и на время (въ 1-й части напѣва) даже измѣняетъ его разрѣзъ (съ g на a), превращая его въ гиполидійскій. Но за то 2-я часть напѣва повторяется дважды и тѣмъ возстановляетъ впечатлѣніе гипофригійскаго лада, представляя лидійскую кварту лишь какъ временную модуляцію. Мы увѣрены, что подобныя модуляціи могутъ нерѣдко встрѣчаться въ русскихъ народныхъ пѣсняхъ, обличая тѣмъ не „ненародность“ ихъ, а *нестаринность*, позднѣйшую формацію; кромѣ того, онѣ могутъ быть вносимы и въ старые напѣвы исполнителями, невольно подвергающимися вліянію гармонической системы (хотя бы въ шарманкахъ или гармоникахъ), даже въ деревняхъ и захолустьяхъ. Во всякомъ случаѣ, подобныя отступленія отъ діатонизма, не нарушающія тетрахорднаго строя системы, на столько незначительны и такъ легко могутъ быть устраняемы, безъ перемѣны основной мелодіи и ея характера, что они не въ состояніи измѣнить основнаго стремленія русской народной музыки къ *діатонизму*. Только не нужно возводить его въ абсолютный, непререкаемый догматъ всей народной музыки, которая слагается изъ формацій и наслоеній самыхъ различныхъ эпохъ, начиная отъ временъ до-историческихъ и язычества, и кончая современностью. Несомнѣнно лишь то, что чѣмъ древнѣе напѣвъ, тѣмъ чище и строже его діатонизмъ; напѣвы же позднѣйшаго происхожденія представляютъ иногда незначительныя отъ него отступленія и чаще въ южно-русскихъ, чѣмъ въ сѣверно-русскихъ мелодіяхъ.

Но „мелодическая“ модуляція въ тетрахордной системѣ возможна и безъ знаковъ (діэзовъ или бемолей) въ предѣлахъ діатонизма. Чтобы пояснить это, мы сдѣлаемъ краткій акустическій анализъ строя 3-хъ основныхъ тетрахордовъ.

Восходящее движеніе. **Фиг. 71.**



Нисходящее движеніе.



Изъ этой таблицы видно, что каждый тетрахордъ, взятый самостоятельно, какъ это и было въ тетрахордной системѣ, по приведеніи всѣхъ интерваловъ его въ отношеніе къ одному главному тону—*единицѣ*,—представляетъ самостоятельное значеніе, имѣетъ каждый своего особаго „*знаменателя*“ отношеній, который мѣняется даже въ одномъ и томъ же тетрахордѣ съ перемѣною его движенія вверхъ или внизъ.

При движеніи *вверхъ, четный* знаменатель у лидійскаго тетрахорда съ наиболѣе простыми отношеніями; у остальныхъ—нечетные знаменатели; поэтому лидійскому тетрахорду свойственнѣе направленіе движенія вверхъ; при движеніи же его внизъ, знаменатель отношеній измѣняется, становясь дробнѣе (48 вмѣсто 24).

При движеніи *внизъ*, и у дорійскаго, и у фригійскаго тетрахордовъ являются *четные* знаменатели отношеній: у 1-го вмѣсто 15 является 20, у 2-го—вмѣсто 45 является 36; поэтому имъ свойственнѣе движеніе внизъ, которое тогда проще и яснѣе для слуха. Движеніе же ихъ вверхъ сопровождается нечетнымъ знаменателемъ, который у дорійскаго проще (15), чѣмъ у фригійскаго (45).

А такъ какъ отношенія между собою интерваловъ и отношеніе всѣхъ ихъ къ одному главному и составляетъ то, что мы называемъ *строемъ*, то поэтому каждый тетрахордъ представляетъ собою самостоятельный строй или *ладъ*, мѣняющійся съ перемѣною его движенія (вверхъ или внизъ).

Въ одномъ $1=\frac{24}{24}$, въ другомъ $\frac{45}{45}$, въ третьемъ $\frac{15}{15}$ при восходящемъ движеніи.
„ „ $1=\frac{48}{48}$ „ „ $\frac{36}{36}$ „ „ $\frac{20}{20}$ при нисходящемъ движеніи.

Такою единицею мѣряются въ тетрахордѣ прочіе интервалы.

Самая сложная (дробная) и нечетная единица—у восходящаго фригійскаго тетрахорда, и потому онъ чаще употребляется въ нисходящемъ движеніи. Наиболѣе ясная и четная единица—у нисходящаго дорійскаго тетрахорда, почему онъ имѣетъ постоянную наклонность двигаться отъ верха къ низу. Для восходящаго движенія самыя лучшія отношенія даются четнымъ знаменателемъ $\frac{24}{24}$, свойственнымъ лидійскому тетрахорду.

Стало быть, при звукорядѣ изъ разныхъ тетрахордовъ, напѣвъ, переходя изъ одного въ другой, по существу мѣняетъ свой строй, *модулируетъ* безъ употребленія какого либо знака (діэза или бемоля),—и это составляетъ своеобразную мелодическую модуляцію одноголосной музыки квинтовой эпохи.

Измѣненіе единицы отношеній или знаменателя можетъ произойти также отъ прибавленія къ тетрахорду пятаго тона, квинты; въ лидійскомъ, впрочемъ, эта прибавка не измѣняетъ знамена-

теля ($^{24}/_{24}$) $c' : g' = 1 : {}^{3}/_{2} = {}^{24}/_{24} : {}^{36}/_{24}$. Въ другихъ же—измѣняетъ. Такъ напр.:

фригійскій ($^{45}/_{45}$) $d' : a' = 1 : {}^{3}/_{2} = {}^{90}/_{90} : {}^{135}/_{90}$.

дорійскій ($^{15}/_{15}$) $e' : h' = 1 : {}^{3}/_{2} = {}^{30}/_{30} : {}^{45}/_{30}$.

Поэтому мы нисколько не измѣняемъ ясности лидійской кварты, прибавляя къ ней квинту (5 тонъ вверху). Но прибавленіе квинты къ другимъ 2-мъ тетрахордамъ слегка мутитъ ихъ ясность, удваивая знаменателя отношеній. При нисходящемъ движеніи, прибавка 5-го тона (квинты отъ верхняго), даетъ такія отношенія:

нисходящій лидійскій тетрахордъ ($^{48}/_{48}$) $f' : b = 1 : {}^{2}/_{3} = {}^{48}/_{48} : {}^{32}/_{48}$.

„ фригійскій „ ($^{36}/_{36}$) $g' : c' = 1 : {}^{2}/_{3} = {}^{36}/_{36} : {}^{24}/_{36}$.

„ дорійскій „ ($^{20}/_{20}$) $a' : d' = 1 : {}^{2}/_{3} = {}^{60}/_{60} : {}^{40}/_{60}$.

Отсюда видно, что, если въ восходящемъ движеніи фригійская и дорійская *кварты* яснѣе, чѣмъ фригійская и дорійская *квинты*, то въ нисходящемъ движеніи эти кварты уравниваются съ квинтами, не теряютъ прежней ясности (не измѣняютъ своего знаменателя или единицы отношеній). Но дорійская кварта, превращаясь при нисходящемъ движеніи въ квинту, какъ-бы мутится, получая знаменателя втрое дробнѣе ($^{20}/_{20} \cdot {}^{3}/_{3} = {}^{60}/_{60}$), менѣе ощутимаго для слуха.

Пусть читатель не думаетъ, что всѣ эти цифры—только теоретическія вычисленія; нѣтъ,—онъ въ дѣйствительности ощущаетъ ихъ своимъ слуховымъ аппаратомъ, но только претворяетъ ихъ въ музыкальныя ощущенія: болѣе ясно—менѣе ясно, болѣе мажорно—болѣе минорно, ибо чѣмъ неяснѣе отношенія (чѣмъ дробнѣе знаменатель или, другими словами, чѣмъ мельче дробь), тѣмъ болѣе мы получаемъ впечатлѣніе минора (неяснаго, тусклаго, унылаго).

Въ этомъ превращеніи кварты въ квинту тетрахордная музыка имѣетъ еще одинъ рессурсъ для легкой перемѣны строя (знаменателя отношеній). Пріучивъ слухъ къ ясности отношеній въ той или другой квартѣ, она можетъ затѣмъ одинъ изъ приставочныхъ тоновъ, вверху или внизу, втянуть въ свою организацію и тѣмъ превратить кварту въ квинту, что при восходящемъ движеніи слегка мутитъ строй фригійской и дорійской кварты, а при нисходящемъ—строй дорійской кварты (удваивая ихъ знаменателя строя). Прибавленіе къ квартѣ или квинтѣ октавы ни въ чемъ не измѣняетъ прежнихъ отношеній, ибо октава ясно ощущается, какъ удвоенная единица, самостоятельно ее повторяющая, и знаменатели остаются прежніе.

Приведенныя числовыя отношенія объясняютъ намъ и ту ясность, прозрачность напѣвовъ и чувствительность ихъ ко

всякой малѣйшей перемѣнѣ этой ясности (измѣненіемъ знаменателя строя), которая сама собою вносится пріемами и основаніями тетрахордной системы. Они же объясняютъ и значеніе 2-хъ вводныхъ тоновъ этой системы: восходящаго и нисходящаго, ведущихъ въ наипростѣйшія отношенія.

Такъ какъ каждый тетрахордъ есть какъ-бы самостоятельная индивидуальность, то онъ вноситъ съ собою свои *устои,* свой центръ тяготѣнія, свое стремленіе къ извѣстному направленію движенія (вверхъ или внизъ), свой психо-физическій характеръ, свои конечный и основной тоны. Отъ того, при соединеніи 2-хъ тетрахордовъ, въ звукорядѣ пѣсни является какъ-бы внутренняя борьба этихъ музыкальныхъ организацій по вопросу о тоникѣ, объ устояхъ среди напѣва, о разрѣзахъ его, о началѣ и концѣ и о преобладающемъ направленіи движенія.

И эта-то внутренняя борьба придаетъ часто напѣвамъ ту жизнь—движеніе и красоту—которая невольно изумляетъ слушателя народныхъ напѣвовъ. „Такія простыя, ограниченныя средства—невольно восклицаетъ онъ—и столько жизни, разнообразія движенія, эффекта!“ Но именно то и остроумно, что просто, а достигаетъ между тѣмъ значительнаго дѣйствія.

ГЛАВА XII.

Произвольные начало и конецъ—по Сѣрову—въ звукорядѣ. Объемы звукоряда въ народной музыкѣ. Разнообразіе пріемовъ въ организаціи тоновъ одной октавы. Два семизвучія въ пѣснѣ. Различіе тоновъ *по мѣсту въ звукорядѣ* и *по значенію въ напѣвѣ*. Нисходящее движеніе. Различіе кварты и квинты по отношенію къ тоникѣ. Модуляція съ помощью квинтовыхъ ходовъ. Общія положенія о мелодическомъ складѣ русскихъ народныхъ пѣсень.

Изъ разъясненій, представленныхъ въ предъидущихъ главахъ, видно, что однимъ изъ главнѣйшихъ вопросовъ, касающихся склада русской народной музыки—оставляя пока въ сторонѣ ритмическій складъ—слѣдуетъ признать *опредѣленіе лада напѣва*.

Въ тѣснѣйшей связи съ ладомъ находятся: діатонизмъ пѣсни, тоника, начало и конецъ, объемъ и разрѣзъ употребляемаго звукоряда и самая укладка пѣсни въ наши ноты и ключи.

Мельгуновъ предлагаетъ для русской народной музыки только два лада: натуральные мажоръ и миноръ, или, другими словами, древнія *гипофригійскую* (іонійскую) и *дорійскую* гаммы.

Но, не говоря уже о такомъ, совершенно произвольномъ, ограниченіи возможнаго числа комбинацій 7 основныхъ интерваловъ (12 комбинацій), оно—къ тому же—неизбѣжно влечетъ къ употребленію знаковъ повышенія и пониженія въ самомъ напѣвѣ, слѣдовательно—отнимаетъ отъ народной музыки твердую почву діатонизма и искусственно вводитъ въ нее гармоническій принципъ модуляціи.

Другую крайность въ этомъ отношеніи представляютъ мнѣнія Сѣрова и Лисенко. Они вовсе не ограничиваютъ звукоряда народной музыки извѣстными границами или типами.—Упомянувъ, что къ русской народной пѣснѣ вполнѣ примѣняется музыкальная система древнихъ эллиновъ, Сѣровъ однако же сдѣлалъ весьма неопредѣленное ея примѣненіе. „Для древняго грека не было ни мажорной, ни минорной гаммы въ нашемъ смыслѣ, а былъ только звукорядъ A. H. c. d. e. и т. д., который можно было *начать съ любой ноты и закончить его любой нотой*. Въ послѣдствіи, у грековъ этотъ же самый звукорядъ транспонировался энгармонически, но все-таки оставался однимъ и тѣмъ же. Какая же могла

быть еще *гамма, когда она всегда сама себѣ вѣрна, и для другой и возможности не представлялось?*" *)

Лисенко, въ своей статьѣ **) по поводу думъ и пѣсень бандуриста Вересая, повторяетъ объ эллинскомъ звукорядѣ то же самое: „октавнаго замыканія звуковъ въ томъ смыслѣ, въ какомъ его понимаютъ теперь, не было, а упомянутый звукорядъ (отъ басоваго *A* до альтоваго *a*) *могъ начаться съ какой угодно и кончаться на какой угодно нотѣ*, соображаясь съ требованіями мелодіи".

Если принять разъясненія Сѣрова и Лисенко, то и ограниченіе Мельгунова падаетъ само собою: никакого лада нѣтъ и не надо. *Можно начать съ какой угодно ноты и кончить на какой угодно нотѣ!*

Этими словами совершенно уничтожается организація лада, съ его разрѣзомъ, центромъ (главнымъ тономъ), двумя устоями и характеромъ движенія.

То, что греки называли „большою системою слитною", а Сѣровъ—звукорядомъ, составляло въ сущности *организацію 2-хъ октавъ изъ дорическихъ тетрахордовъ.*

Изъ дальнѣйшихъ разъясненій Сѣрова однако-же видно, что, хотя онъ и клалъ въ основаніе склада русскихъ народныхъ пѣсень тетрахорды и группировку ихъ—слитную и раздѣльную—но, получая изъ нихъ звукорядъ, за симъ уже не заботился о внутренней организаціи; по крайней мѣрѣ, онъ не говоритъ о ней ни слова, а—указывая на слитные тетрахорды, соединенные гроздами, напр.:

$$\left.\begin{matrix} a\ h\ c\ d \\ d \end{matrix}\right\} e\ f\ g\ a' \qquad \text{или} \qquad \left.\begin{matrix} h\ c\ d\ e \\ e \end{matrix}\right\} f\ g\ \left.\begin{matrix} a \\ a \end{matrix}\right\} h'\ c'\ d',$$

какъ на изящный складъ,—находитъ, что „русская первобытная пѣсня зиждется преимущественно не на октавномъ звукорядѣ, а на *семизвуковомъ*, состоящемъ изъ слитныхъ тетрахордовъ, иногда подобныхъ между собою, иногда и неподобныхъ. Точно такая же семизвучная система (heptachordon)—основа всей древнѣйшей музыки у арабовъ и персіянъ".

Но этого мало. Возставая за симъ противъ примѣненія къ народной музыкѣ современныхъ мажора и минора и ихъ вводнаго

*) Музыкальный Сезонъ 1870 г. № 18. стр. 2.

**) См. Записки юго-западнаго отдѣла Императорскаго географическаго Общества. Т. 1. Статья Лисенко: „Характеристика музыкальныхъ особенностей малороссійскихъ думъ и пѣсень, исполняемыхъ кобзаремъ Вересаемъ.

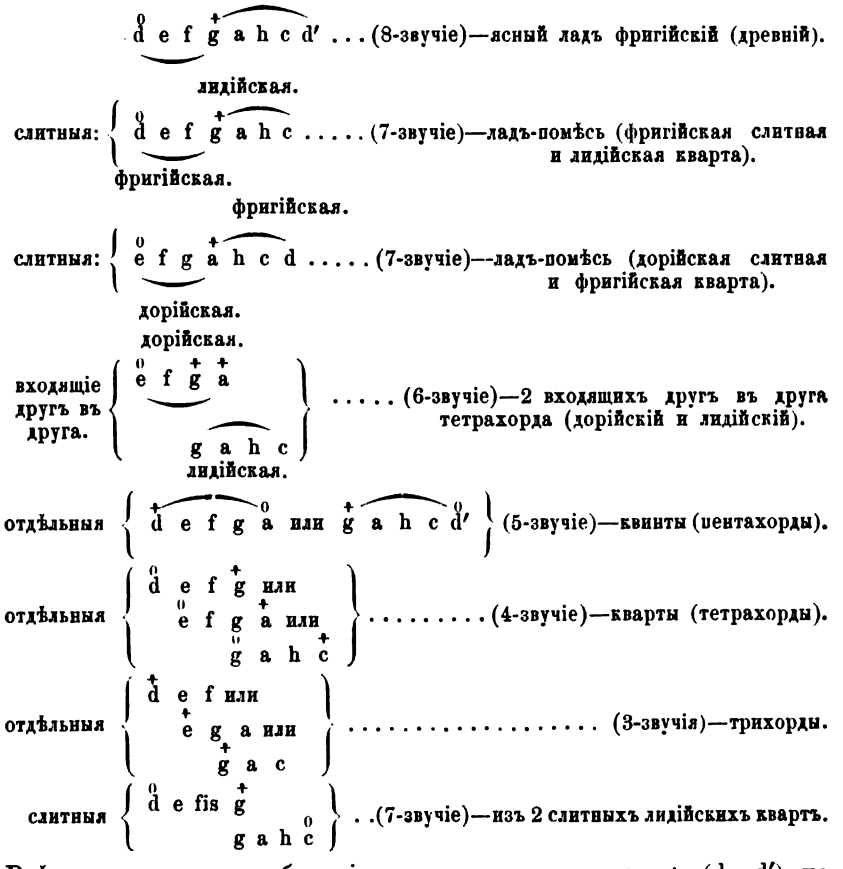
тона (большой септимы), Сѣровъ какъ бы совершенно упускаетъ изъ виду, что и современныя гаммы имѣютъ свою организацію: тоники, доминанты, вводный тонъ, дѣленіе на двѣ кварты съ полутонами, и т. д.—Какъ же все это устраивалось у древнихъ эллиновъ, система коихъ „тождественна“ съ основаніями русской народной музыки?

Не будемъ удивляться, что Сѣровъ не даетъ на это никакого отвѣта. Онъ былъ первый въ Россіи, заговорившій о русской народной пѣснѣ съ научной стороны и потому коснулся только начала вопроса, его основъ. Но намѣченный имъ путь совершенно вѣренъ,—надо только идти далѣе, не останавливаясь, и расширять перспективы, выводы изъ основнаго закона.

Русская народная пѣсня, какъ мы уже видѣли, пользуется самыми разнообразными объемами звукоряда, начиная отъ четверозвучнаго (кварты) до десяти-звуковаго. Есть напѣвы, построенные на одной квартѣ или квинтѣ (см. фиг. 16, 20, 24 и др.); другіе напѣвы употребляютъ звукорядъ изъ 6, 7, 8, 9 тоновъ и очень рѣдко изъ 10. Дѣйствительно, *семизвуковые* звукоряды, упомянутые Сѣровымъ, одни изъ наиболѣе употребительныхъ въ русской народной музыкѣ (напр.: фиг. 29 „Подъ яблонью“), такъ какъ они происходятъ отъ слитія 2-хъ тетрахордовъ. Но не рѣдки и сочетанія 2-хъ раздѣльныхъ тетрахордовъ (фиг. 63), отъ чего выходитъ *восьмизвучіе*. Три слитныхъ тетрахорда даютъ *десятизвучіе*, а съ прибавочнымъ тономъ—11 тоновъ звукоряда (напр.: см. фиг. 58). Но все это—внѣшнія черты. Самые древніе напѣвы держатся въ объемѣ кварты съ приставочнымъ тономъ (напр.: фиг. 20), но есть между ними и съ объемами октавы (напр.: фиг. 12 „какъ во городѣ царевна“). Вообще, въ этомъ внѣшнемъ объемѣ звукоряда народной пѣсни мы едва ли найдемъ признакъ, характерный для ея склада или для существа системы, лежащей въ основѣ народной музыки. Несравненно важнѣе *внутренній складъ* народной пѣсни и тѣ общіе законы или пріемы, которыми инстинктивно руководились народные творцы. Ритмическій складъ разсматривается нами въ другомъ отдѣлѣ. Мелодическій же складъ пѣсень, о которомъ идетъ теперь рѣчь, находится въ тѣсной зависимости отъ организаціи тетрахордовъ и тетрахордныхъ комбинацій, т. е. *ладовъ*.

Ладъ (или строй) ясно опредѣляется въ 8-тонномъ звукорядѣ. Въ 7-ми звуковомъ появляется то, что мы называемъ *ладомъ-помѣсью* (а Бурго-Дюкудрэ—modes hybrides), т. е. слитіе 2-хъ „различныхъ“ тетрахордовъ,—но 2 „одинаковыхъ“ слитныхъ тетрахорда дадутъ уже тѣ условія склада, которыя опредѣляются

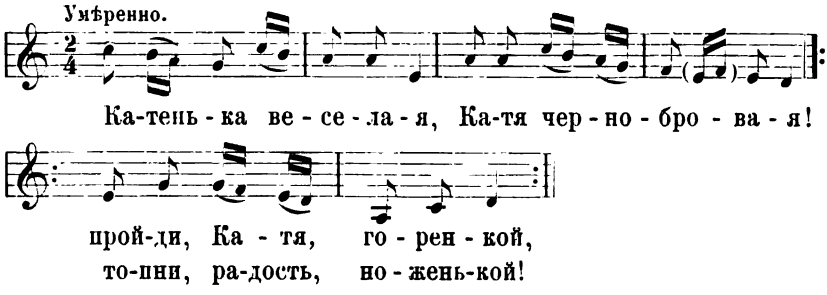
этимъ самымъ однимъ тетрахордомъ. Наконецъ превращеніе тетрахорда (кварты) въ пентахордъ (квинту) даетъ ему иной устой, иной конецъ.—Напримѣръ:



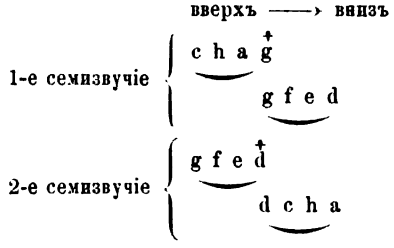
Всѣ приведенныя комбинаціи изъ октавнаго звукоряда (d—d′), не выходя изъ предѣловъ діатонизма (исключая лишь послѣдняго 7-звучія), показываютъ, что̀ можетъ дѣлать тетрахордная система изъ небольшаго количества тоновъ. Тоны, означенные нами знакомъ +, большею частью, играли роль концовъ напѣва, и потому многими писателями назывались тоникою въ данномъ звукорядѣ,— но не рѣдко въ концѣ напѣва появлялись и тоны, обозначенные нами знакомъ ◦ (игравшіе роль доминанты). А какъ при преобладающемъ направленіи русскихъ народныхъ пѣсень сверху—внизъ (нисходящее движеніе), конецъ напѣва обыкновенно оказывается на низу звукоряда, то стали находить, что пѣсня кончается какъ бы нашей доминантой, а наша тоника находится въ центрѣ, или на верхнемъ краю звукоряда, и что съ нея начинается напѣвъ.

Мы уже говорили и прежде о томъ, что выраженіе „тоника“ непримѣнимо къ тетрахордной системѣ и только вводитъ въ недоразумѣнія, и потому предложили отличать *по мѣсту нахожденія* въ звукорядѣ: тоны нижній, центральный и верхній,—по *значенію въ напѣвѣ:* тоны основной (главный) и конечный, начальный устой и полу-устой. Объ этомъ самомъ предметѣ Сѣровъ говоритъ: „*замыканія*, конечные звуки каждой пѣсни или каждаго главнаго ея отдѣла (цезуры), положительно подходятъ подъ законы группировки *гроздообразной*, по слитнымъ тетрахордамъ, и состоятъ часто въ прямомъ антагонизмѣ съ замыканіемъ мелодіи по привычкамъ западно-европейскимъ“. А когда звукорядъ выходитъ изъ предѣловъ октавы, то организація его становится еще сложнѣе. Мы приведемъ для примѣра пѣсню, основанную на 2-хъ семизвучіяхъ, входящихъ другъ въ друга, переложенную—ради удобства обозрѣнія—изъ D-dur въ C-dur.

(См. сборникъ Балакирева. № 22) Хороводная. **Фиг. 73.**



Текстъ этой пѣсни въ концѣ видимо искаженъ позднѣйшими вставками, начиная со стиховъ: „милъ, *напудримся*, набѣлимся, нарумянимся, ко мнѣ *пудра* не пристанетъ и т. д.“. Но напѣвъ—вполнѣ старинаго склада и характерный по своей конструкціи, почему и заслуживаетъ болѣе подробнаго разсмотрѣнія. Сѣровъ нашелъ здѣсь подъемъ (первые 4 такта) и спускъ (послѣдніе 4 такта) и два семизвучія, построенныя каждое изъ двухъ слитныхъ тетрахордовъ.



„Слышатся какъ бы два хора, чередующіеся „антифонно“ (какъ у насъ въ церковномъ пѣніи съ двухъ клиросовъ) и каждому хору сопровожденіемъ можетъ служить своя греческая лира *семиструнная*; одинъ хоръ какъ будто сопрано (или теноры) другой— будто альты (или басы)“. Этимъ исчерпывается анализъ Сѣрова.

Но мы пойдемъ далѣе. Для этого приведемъ разсѣянныя прежде замѣчанія о роли тоники въ народной музыкѣ къ нѣсколькимъ общимъ положеніямъ, могущимъ служить какъ бы *правилами* для оріентировки въ этомъ сложномъ вопросѣ.

Мы уже неоднократно указывали на преобладающее *нисходящее* направленіе движенія въ народныхъ пѣсняхъ. Народные творцы какъ будто слѣдовали совѣтамъ Аристотеля, которые мы привели въ 8-й главѣ: „Почему гармоничнѣе идти отъ верху къ низу, чѣмъ отъ низа къ верху? не потому-ли, что это значитъ начинать сначала, а не съ конца?“ и т. д. Въ связи съ другими фактами, эти замѣчанія привели къ заключенію о томъ, что древніе греки, начиная съ „средняго“ тона (главнаго) и кончая на нижнемъ, какъ-бы всегда начинали съ нашей тоники, а кончали на доминантѣ.

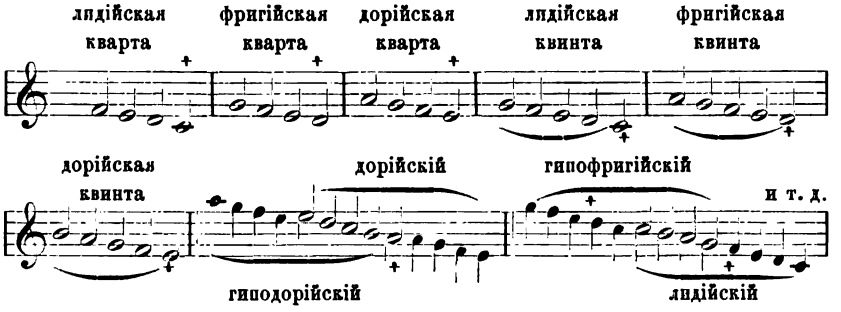
Тоже самое проявляется въ русской народной музыкѣ,—и какъ напѣвъ предназначался для многократнаго повторенія его, то „концы“ его, большею частью, представляются намъ „полу-концами“, т. е. періодами, невполнѣ замкнутыми, а вновь вызывающими повтореніе прежняго. Это совпадало и съ сущностью квинтовой теоріи, у которой кругъ квинтъ не былъ „вполнѣ замкнутъ“, а могъ квинтовыми ходами продолжаться отъ *начальнаго*, исходнаго тона направо и налѣво по кругу (бемолями и діэзами) и не сходиться. Октавная современная система прорвала этотъ кругъ на 4 и 5 ходѣ, чтобы получить естественную терцію (а отъ нея большую септиму, составившую вводный тонъ въ октаву) и тѣмъ достигнула „замкнутаго“ или нашего полнаго конца. Но такой полный конецъ не отвѣчалъ бы потребности строфной вокальной музыки—вновь повторять напѣвъ (т. е. не замкнуться вполнѣ, а только отдыхать на своемъ полу-концѣ),—и какъ этотъ отдыхъ повторялся отъ повторенія напѣва многократно, то онъ производилъ впечатлѣніе настоящаго конца. Но все же для современнаго музыканта онъ неудовлетворителенъ и, признавая невполнѣ замкнутый конецъ за доминанту, онъ естественно стремится признать его настоящимъ концомъ тонику (т. е. кварту вверхъ или квинту внизъ) и въ этомъ смыслѣ стремится къ народной пѣснѣ придѣлать—чтобы „кончить совсѣмъ“—свой октавный конецъ на

тоникѣ.—А такъ какъ и мы, въ нашей гармонической музыкѣ, стремясь лучше очертить данную тонику и тональность, окружаемъ ее съ 2-хъ сторонъ аккордами верхней и нижней доминантъ и тѣмъ ставимъ тонику въ „центрѣ“ для достиженія вполнѣ удовлетворяющаго насъ (или вполнѣ замкнутаго) конца, то не удивительно, что подобнымъ же пріемомъ старались усилить значеніе тоники и въ древности, и въ средніе вѣка. Отъ того и явились средневѣковые „плагальные“ тоны съ тоникой въ центрѣ (на 4-й ступени отъ нижняго тона); имъ соотвѣтствовали основные древніе греческіе лады, тоже съ тоникой на 4-й ступени отъ нижняго тона, тогда какъ тѣ же лады съ прибавкой частицы *hypo* соотвѣтствовали средневѣковымъ автентическимъ ладамъ съ тоникой на нижнемъ тонѣ звукоряда. Тонъ, игравшій роль тоники, служилъ точкою разрѣза въ октавномъ звукорядѣ этихъ ладовъ; гдѣ квинта оказывалась внизу разрѣза, тамъ тоника была на нижнемъ тонѣ, а какъ нижнимъ тономъ кончали, то *конецъ* и *тоника* совпадали на этомъ *нижнемъ* тонѣ. Но гдѣ внизу разрѣза оказывалась кварта, тамъ нижній тонъ служилъ или для лучшаго очерченія (укрѣпленія) тоники, лежавшей въ центрѣ лада (на 4-й ступени), чтобы потомъ устремиться въ нее, т. е., чтобы „кончать“,— или останавливаясь въ концѣ напѣва, нижній тонъ кварты служилъ только „полу-концемъ“, чтобы удобнѣе возвратиться къ началу напѣва. Тогда оказывалось, что *конецъ* и *доминанта* совпадали на *нижнемъ* тонѣ звукоряда (или лада). Отъ того, всѣ древнія и средневѣковыя гаммы, заключавшіяся между доминантами по краямъ (древніе основные лады и средневѣковые плагальные), отличались характеромъ напряженности, а заключавшіяся между тониками (древніе гипо-лады и средневѣковые автентическіе)—спокойствіемъ, замкнутостью, законченностью. Конечно, это имѣлось въ виду при выборѣ тѣхъ или другихъ ладовъ для музыкально-эстетическихъ цѣлей.

Всѣ эти соображенія цѣликомъ примѣняются къ русской народной музыкѣ,—не потому, чтобы она ихъ заимствовала, а потому, что они сами собою вытекаютъ изъ того музыкальнаго фонда, которымъ располагала вся вообще квинтовая эпоха, какъ историческій фазисъ развитія, у какого-бы то ни было народа. Пользоваться этимъ фондомъ для музыкально-эстетическихъ цѣлей можно было только съ помощью указанныхъ пріемовъ, которыми весьма разнообразилось примѣненіе ограниченнаго музыкальнаго матеріала (всего 16 тоновъ 2-хъ октавнаго звукоряда, одноголосіе, неразрывность напѣва со словомъ и ритмъ, связанный словомъ).

Въ виду вышесказаннаго необходимо, чтобы читатель привыкъ къ обратному изображенію тетрахордовъ и ладовъ, т. е. въ смыслѣ движенія тоновъ, противуположнаго тому, какъ мы до сихъ поръ писали. Напримѣръ:

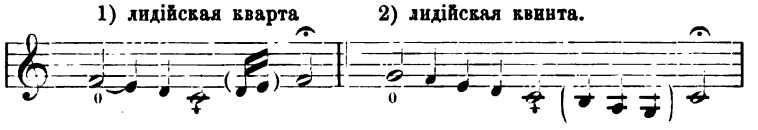
Фиг. 74.



Тогда начальнымъ тономъ будетъ всегда тотъ, съ котораго начинаютъ, т. е. верхній; а конечнымъ—нижній въ звукорядѣ.

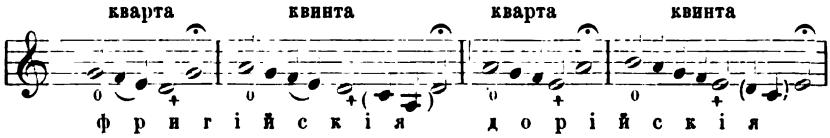
Гдѣ же искать главнаго, основнаго, или—говоря кратко—тоники? Для этого нужно обратить вниманіе на важное различіе кварты отъ квинты (или тетрахордъ отъ пентахорда).

Фиг. 75.



Въ лидійской квартѣ, начиная съ f двигаются къ c. Повидимому, достигли конца—и можно остановиться. Но вводный топъ наверху и то обстоятельство, что послѣ начала движенія (отъ f внизъ) еще не достигли наипростѣйшаго отношенія ($1 : {}^{3}/_{4}$), влекутъ поющаго вновь къ началу, къ f. *Такимъ образомъ, въ нижнемъ тонѣ кварты мы получимъ полу-конецъ или полу-устой (доминанту), а полный устой (тоника) будетъ въ верхнемъ тонѣ, въ f.*—Но превратимъ кварту въ квинту, прибавкой тона на верху. Начавъ отъ g, мы достигли простѣйшаго отношенія квинтовой эпохи, c, т. е. *квинты* ($1 : {}^{2}/_{3}$) и успокоились; если мы еще подвинемся внизъ на кварту (h. a. g.), то лишь для того, чтобы лучше очертить, укрѣпить уже достигнутое успокоеніе, квинту c. И отъ того въ нижнемъ *тонѣ квинты мы имѣемъ полный устой* (конецъ), *тонику*, а въ *верхнемъ—полу-устой* (доминанту), съ котораго можно начать и двигаться внизъ къ тоникѣ и, перешагнувъ ее на кварту внизъ, все таки вернуться обратно къ полному устою. Тоже самое и съ другими квартами и квинтами.

Фиг. 76.



И такъ, квартовый ходъ внизъ давалъ доминанту къ начальному верхнему тону, а квинтовый ходъ внизъ превращалъ эту самую доминанту въ тонику, а начальный верхній тонъ (уже не тотъ самый, что въ квартѣ) превращалъ въ доминанту. Отъ того *въ кварту*, *верхній* тонъ былъ какъ-бы *тоникой*, главнымъ тономъ, а въ *квинту*—главнымъ, какъ-бы *тоникой*, былъ *нижній* тонъ.

верхъ низъ

(+) 0
f e d c кварта въ нисходящемъ движеніи.

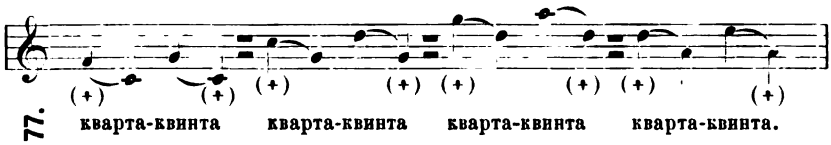
0 (+)
g f e d c квинта въ нисходящемъ движеніи.

(NB. (+) означаетъ тонику; 0—доминанту).

Стало быть, кварта c—f давала какъ-бы нашъ F-dur; а квинта c—g—нашъ C-dur. Въ этомъ и состоялъ секретъ мелодической модуляціи въ квинтовую эпоху: примѣняя квартовый или квинтовый ходъ внизъ, т. е. превращая кварту въ квинту (прибавкой тона наверху), музыканты этой эпохи модулировалъ изъ F-dur въ C-dur, изъ C-dur въ G-dur, изъ G-dur въ D-dur и т. д. по квинтовому кругу.

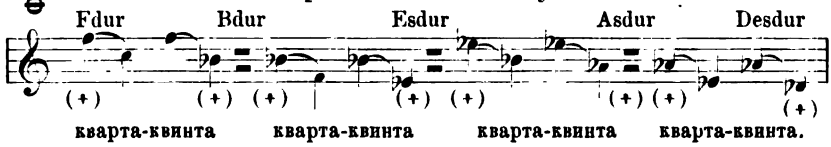
Прибавка тона наверху.

Fdur Cdur = Cdur Gdur = Gdur Ddur = Ddur Adur и т. д.



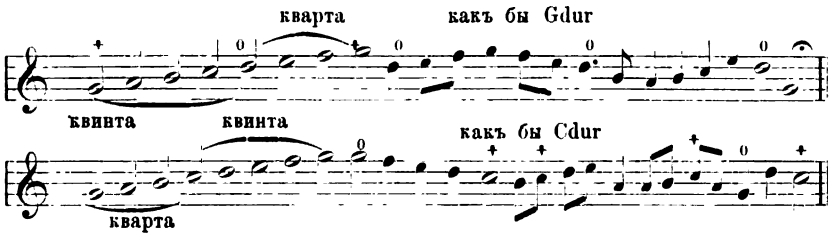
Фиг. 77.

Прибавка тона внизу.



Прибавляя же въ квартѣ тонъ внизу, онъ модулировалъ въ тоны съ бемолями, т. е. какъ-бы понижался, тогда какъ прибавка тона наверху кварты, вводя ее въ тонъ съ діэзомъ, какъ-бы повышала ее. Отъ того въ одномъ и томъ же звукорядѣ g—g′ у насъ получится впечатлѣніе G-dur, въ случаѣ *квинты* внизу, и впечатлѣніе C-dur, въ случаѣ *кварты* внизу.

Фиг. 78.



Вотъ въ чемъ заключалось истинное назначеніе разрѣза октавнаго звукоряда и почему онъ мѣняетъ свой характеръ, смотря по тому—была-ли квинта внизу или вверху звукоряда. Оттого-то въ приведенной нами транспозиціи древнихъ ладовъ къ одному исходному тону (см. фиг. 31) отъ дорійской гаммы выводились прочія—при постепенной прибавкѣ діэзовъ по квинтовому кругу Fis, Cis, Gis и т. д., а отъ лидійской—при постепенной прибавкѣ бемолей въ томъ же порядкѣ по квинтамъ (B, Es, As и т. д.), при чемъ каждый разъ мѣнялось мѣсто тоники.

Теперь сформулируемъ вкратцѣ наши общія положенія относительно мелодическаго склада народныхъ пѣсень.

1) Преобладающее направленіе *движенія* въ русской народной музыкѣ—*нисходящее*.

2) Объемы звукорядовъ народныхъ пѣсень разнообразны, начинаясь отъ кварты и квинты и расширяясь въ 6, 7, 8, 9, 10 и 11-и звучія. Особенно употребительны звукоряды изъ 5 тоновъ (древніе напѣвы), 7 и 8.

3) Внутренній складъ напѣва опредѣляется *квартовыми* и *квинтовыми* группами; квартовый ходъ внизъ, превращаясь въ квинтовый ходъ внизъ, составляетъ мелодическую *модуляцію*.

4) *Въ кварть* (тетрахордѣ) *верхній тонъ играетъ роль тоники, устоя, а нижній—доминанты (полу-устоя);* въ *квинть* (пентахордѣ) *на оборотъ: нижній тонъ играетъ роль тоники, а верхній —доминанты.*

5) *Въ основныхъ звукорядахъ:* а) если они состоятъ изъ 2-хъ слитныхъ одинаковыхъ квартъ (тетрахордовъ), нижняя кварта даетъ свой *устой* (тонику) и *полу-устой* (доминанту) при нисходящемъ движеніи напѣва; б) если они состоятъ изъ 2-хъ слитныхъ неодинаковыхъ квартъ, то *устой* часто помѣщается въ общемъ тонѣ ихъ слитія, въ центрѣ (верхнемъ тонѣ нижней кварты), а полу-устой внизу; в) если они состоятъ изъ кварты и квинты, то *устой*—въ нижнемъ тонѣ квинты, гдѣ-бы она ни была: вверху или внизу октавнаго звукоряда; г) если звукорядъ превышаетъ объемъ

октавы, то разчлененіе его на кварты покажетъ: составляютъ-ли остальные тоны только прибавочные или *приставки*, не входящіе въ организацію звукоряда (но входящіе въ организацію напѣва), или же они составляютъ еще самостоятельную кварту съ своими законами; въ послѣднемъ случаѣ, они служатъ для укрѣпленія значенія устоя и полу-устоя.

6) *Весьма часто, русская народная пѣсня оставляетъ квартовую организацію, замѣняя ее квинтовою, такъ, что складъ пѣсни представляетъ двѣ* (или болѣе) *смѣняющія другъ друга квинты.*

7) Такъ какъ каждая квинта или кварта вноситъ свои устои и наиболѣе свойственный ей характеръ движенія (вверхъ или внизъ), то—въ составномъ звукорядѣ—борьба между устоями составныхъ группъ придаетъ напѣву движеніе и внутреннюю жизнь.

8) Каждый переходъ изъ одного основнаго тетрахорда въ другой составляетъ мелодическую модуляцію, ибо мѣняется строй или знаменатель отношеній интерваловъ въ квартѣ. Такой переходъ совершается большею частью квартовымъ ходомъ внизъ отъ одного изъ промежуточныхъ интерваловъ (2-го или 3-го) прежней кварты.

9) Послѣднимъ или *конечнымъ* тономъ напѣва русской народной пѣсни бываетъ большею частью *полу-устой*. Но если нижняя часть звукоряда организована въ квинту, или весь онъ состоитъ только изъ квинты, то конечный тонъ составляетъ *полный устой* (тонику). Обыкновенно конечнымъ тономъ напѣва бываетъ: или самый нижній въ звукорядѣ, или четвертый отъ низу.

10) Весьма часто (но не всегда), звукорядъ, положенный въ основу народной пѣсни, представляетъ организацію, позволяющую примѣнить къ ней названіе одного изъ древнихъ греческихъ ладовъ. Безъ недоразумѣнія, это можетъ быть сдѣлано въ томъ лишь случаѣ, если объемъ звукоряда пѣсни *не менѣе октавы;* въ такомъ случаѣ и разрѣзы ихъ сходны, падая на одинъ изъ *устоевъ*: полный или неполный. Не возбуждаетъ также недоразумѣнія, въ случаѣ квартовой группировки тоновъ въ напѣвѣ, примѣненіе названій греческихъ основныхъ квартъ: лидійской, фригійской и дорійской.

11) Квинтовая группировка тоновъ въ напѣвѣ, отличающая русскую народную музыку отъ греческой, —преимущественно квартовой группировки,—не позволяетъ примѣнять греческихъ названій, ибо одна и та-же квинта могла входить въ нѣсколько ладовъ; напр.:

g. a. h. c. d.

входитъ квинтою въ фригійскій и гипофригійскій ладъ, а—какъ транспозиція—можетъ играть роль и въ лидійской, и въ гиполидійской гаммѣ.

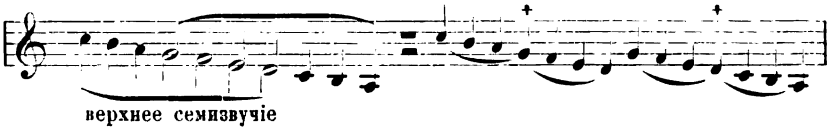
12) Въ организацію напѣва русской народной музыки—особенно древней—не рѣдко входятъ самостоятельной группой и *трихорды* (невыполненная кварта со скачкомъ въ $1^1/_2$ тона) и *приставки* (изъ одной или двухъ нотъ) въ качествѣ украшенія или апподжіатуры, или самостоятельныхъ интерваловъ для укрѣпленія конечнаго тона напѣва, или же для разграниченія его частей или отдѣловъ.

ГЛАВА XIII.

Анализъ звукоряда великорусской народной пѣсни „Катенька веселая“. Упрощеніе напѣва. Семизвучія Сѣрова или локрійскій ладъ. Странный для гармониста конецъ (кадансъ). Пѣсни, построенныя на квинтѣ. Ясная тоника внизу. Неудобные для гармонизаціи напѣвы. Смѣна 2-хъ квинтъ въ напѣвѣ. Какъ заключить пѣсню по октавной системѣ?—Анализъ малорусской пѣсни „Поузъ мій двіръ“. Особенности ритмическаго склада и мелодическаго. Основная схема мелодіи. Модуляція. Аналогичное строеніе другой пѣсни. Дальнѣйшіе примѣры. Неполные концы (кадансы) напѣвовъ.

Теперь обратимся къ примѣрамъ и начнемъ съ пѣсни „Катенька веселая“, приведенной въ фиг. 73.—Сѣровъ полагалъ объяснить ее 2-мя входящими другъ въ друга *семизвучіями* (нисходящими), составленными каждое изъ 2-хъ слитныхъ тетрахордовъ.

нижнее семизвучіе **Фиг. 79.**

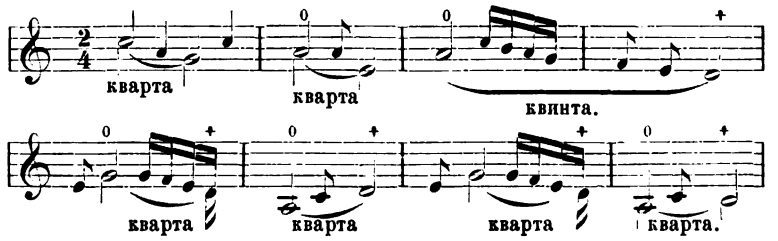


верхнее семизвучіе

Какія же проистекаютъ изъ того послѣдствія для склада напѣва? Объ этомъ нѣтъ ни слова въ статьѣ Сѣрова. Оставивъ пока безъ вниманія, что въ пѣснѣ нѣтъ нижняго h (второй ступени отъ нижняго a), мы видимъ, что—отъ слитія—образовались два центра *g* и *d* (отмѣченные +) или два устоя. Который изъ нихъ побѣдитъ?—Конечно *d*, ибо этотъ тонъ—четвертая ступень отъ самаго нижняго тона, а *g*—седьмая, удаленная. Но разъ d укрѣпляется напѣвомъ, какъ главный устой (или тоника), то значитъ это нижній тонъ организованной квинты d—a, въ которой a—полу-устой (доминанта). И точно, этотъ полу-устой укрѣпляется въ своемъ значеніи нижней октавой или нижнимъ тономъ нижняго тетрахорда, два раза въ восходящемъ движеніи ударяющаго въ свой устой *d* (въ 5 и 7 тактахъ). Потому-то въ 1-й части напѣва полу-устой *a* является во 2 и 3 тактахъ, для того, чтобы дать разъ кварту внизъ (a—e), а потомъ—квинту внизъ (a—d), чѣмъ совер-

шилось превращеніе d, какъ нижняго тона квинты, въ устой (тонику). Для ясности мы приведемъ эту пѣсню въ упрощенномъ видѣ.

Фиг. 80.



NB. (+) отмѣчена тоника, а (0) отмѣчена доминанта.

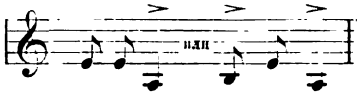
Если A—доминанта, а верхняя кварта его d—тоника, то это выходитъ *локрійскій ладъ* (по Вестфалю), мало употреблявшійся у древнихъ грековъ:

A. H. c. d. e. f. g. a.

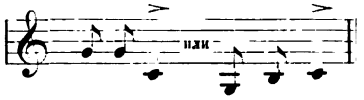
съ разрѣзомъ на d, которое и есть тоника (какъ нижній тонъ квинты d—a). Въ такомъ случаѣ пѣсня явно модулируетъ: начавъ съ лидійской кварты (c—g), она во 2-мъ тактѣ, квартовымъ ходомъ внизъ, даетъ значеніе устоя тону *a* (a—e), а въ 3-мъ и 4-мъ тактахъ превращаетъ кварту внизъ a—e въ квинту внизъ a—d. Этимъ совершилась модуляція.

Для современнаго музыканта такой конецъ пѣсни страненъ и неудовлетворителенъ. Но онъ, вѣроятно, удовлетворился бы, если бы послѣдній тактъ *a. c. d.* мы замѣнили

въ 1-й разъ такъ:



а во 2-й разъ иначе:



Первое заключеніе составило бы *полу-конецъ* въ A-moll; второе—*полный конецъ* въ C-dur и намъ легко было-бы признать всю пѣсню въ C-dur, ибо этому отвѣчаетъ и начало ея, и 5-й и 7-й такты.

Но это было-бы извращеніемъ характера народной пѣсни, хотя и болѣе удовлетворило-бы нашему чувству тональности. Старинность же напѣва, кромѣ квартоваго его склада, подтверждается и введеннымъ въ него трихордами:

въ 4-мъ тактѣ f e d,—въ 6-мъ и 8-мъ a c d.

Собственно только послѣдній представляетъ скачекъ въ $1\frac{1}{2}$ тона,

а первый введенъ для симметріи въ ритмѣ, который одинаковъ во 2, 4, 6 и 8 тактахъ (♪ ♪ ♪).

Для гармониста, пѣсня эта—въ своемъ неизвращенномъ видѣ—не представляетъ ни C-dur, ни A-moll, ни D-moll; а нѣчто среднее, напр.: A-moll съ тоникой не въ A, а въ D. Въ сборникѣ Балакирева, эта пѣсня имѣетъ два діэза въ ключѣ и гармонизована въ H-moll. Транспонируя этотъ тонъ на цѣлый тонъ ниже, мы видимъ, что гармонистъ, взявъ A-moll, два раза поступилъ съ тоникой D произвольно: въ 6-мъ тактѣ, своей гармоніей, превратилъ ее въ квинту (g h *d* f), а въ 8-мъ тактѣ—въ септиму (e gis h *d*), и хотя сопровожденіе благозвучно, но испортило народный характеръ напѣва указаннымъ произволомъ въ послѣднихъ 4-хъ тактахъ.

Послѣ приведенныхъ разъясненій читатель легко согласится съ нами, что организація звукоряда этой пѣсни проще, чѣмъ полагалъ Сѣровъ, а именно:

Фиг. 81.

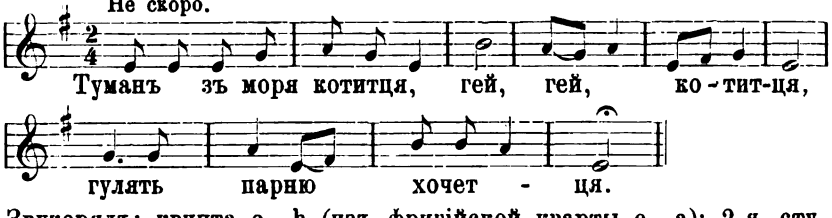
Весь первый тактъ въ такомъ случаѣ играетъ роль большой аподжіатуры или „подхода“ къ доминантѣ *a*, для чего потребовались приставочные тоны.

Примѣры народныхъ пѣсень, построенныхъ въ объемѣ *одной квинты*, весьма многочисленны.

1) Пѣсня „какъ по лугу, по лужечку“ (см. фиг. 41), начинаясь съ верхняго тона квинты, кончается на *нижнемъ*. Движеніе нисходящее съ терцовыми интервалами, точно по минорному трезвучію, безъ всякой модуляціи. Ритмъ симметрическій, квадратный.

2) Малорусская пѣсня „Туманъ зъ моря котитця“. (Сборникъ Рубца. Вып. 1. № 16.)

Фиг. 82.



Звукорядъ: квинта e—h (изъ фригійской кварты e—a); 2-я ступень (fis) затрогивается слабо, отъ чего выступаетъ какъ-бы трихордъ

$$\overset{1\frac{1}{2}}{\text{e—g a.}}$$

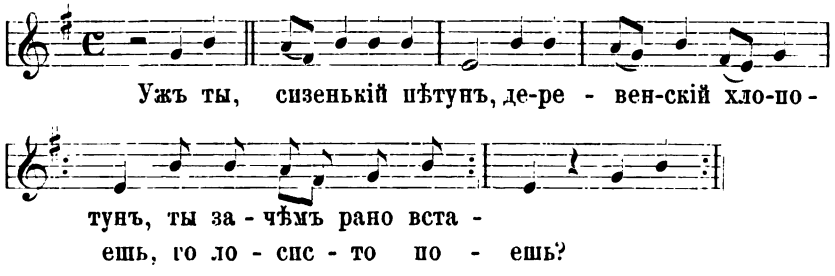
Тоника *внизу;* открываетъ и заключаетъ напѣвъ. Модуляціи нѣтъ, строй не измѣняется. Конецъ полный.

3) Общеизвѣстная пѣсня „Во полѣ березонька стояла“ построена также въ объемѣ квинты (см. собраніе русскихъ народныхъ пѣсень Прача, ч. 1, стр. 30) безъ перемѣны строя. Движеніе нисходящее. Тонику представляетъ нижній тонъ квинты a—e. Конецъ полный.

4) „Во лузяхъ, во лузяхъ“ (Сборникъ Мельгунова. Вып. 1. № 7). Звукорядъ—квинта *f—c*, нижній тонъ коей f открываетъ и заключаетъ напѣвъ, какъ тоника. Конецъ полный.

5) Хороводная „Ужъ ты, сизенькій пѣтунъ“ (Сборникъ Балакирева. № 35). Звукорядъ квинта *e—h*.

Фиг. 83.



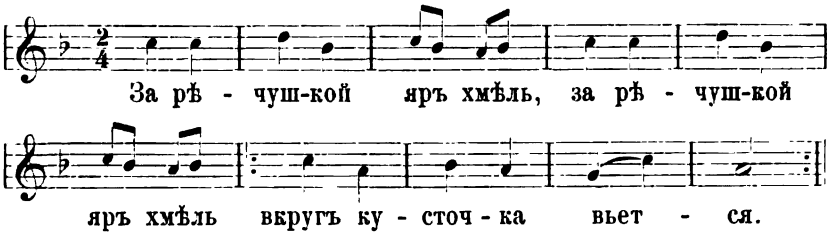
2-я ступень (fis) слабо выражена. Тоника—нижній тонъ квинты. Движеніе нисходящее. Конецъ полный.

Въ томъ же сборникѣ Балакирева—звукоряды изъ квинты см. №№ 6, 8, 9, 24 и др.

Изъ прежде приведенныхъ пѣсень, см. фиг. 20, 48, 50, 51 и др.

Въ сборникѣ Прача ч. 1-я, см. №№ 18, 23, стр. 49. № 25. „За рѣчушкой яръ хмѣль“.

Фиг. 84.



По современному, это—явный f-dur. Такъ поступилъ и гармонизаторъ, сдѣлавъ конечный тонъ *a* терціей отъ баса f. Но какъ въ древней музыкѣ (а напѣвъ—явно древній) не существовало

гармонической терціи, то мы разсматриваемъ этотъ звукорядъ, какъ квартовый съ прибавочнымъ тономъ на низу, а именно:

Нисходящій полутонъ a—b влечетъ кончить на *a*, какъ на полуконцѣ (доминантѣ). Если же звукорядъ разсматривать, какъ квинту g—d, то появленіе заключительнаго тона *a* не подходитъ подъ обычное правило, составляя исключеніе, которое мы уже встрѣчали въ пѣсняхъ (фиг. 16, 48), гдѣ—при звукорядѣ въ пять нотъ—заключеніе не приходится ни на одномъ изъ его крайнихъ тоновъ. Поэтому, квартовое строеніе предпочтительнѣе; при немъ, приставочный тонъ служитъ для мелодической модуляціи изъ дорійской кварты въ фригійскую (g a b c). Напѣвъ этотъ во всякомъ случаѣ *не можетъ быть гармонизованъ* безъ явнаго нарушенія его характера древности. Укладка его въ F-dur'ную гармонію измѣняетъ этотъ характеръ.

Не менѣе часто встрѣчаются напѣвы, которые выступаютъ за предѣлы квинты, употребляя звукорядъ въ 6, 7, 8 и болѣе тоновъ. Тогда они представляютъ или соединенныя кварты въ общемъ тонѣ, или раздѣльныя, отъ чего являются кварта и квинта или двѣ смѣняющія другъ друга квинты.

Такъ, древняя пѣсня „Какъ въ городѣ царевна“ (см. фиг. 12), построенная на звукорядѣ безъ терціи и септимы, пользуется объемомъ октавы, который, будучи выполненъ, представлялъ-бы лидійскій ладъ.

Пѣсня „Молодка, молодка“ (см. фиг. 63) представляетъ двѣ квинты f—c и c—g, смѣняющія другъ друга въ частяхъ мелодіи. Тоника—нижній тонъ квинты (f), ею и кончается напѣвъ, начинаясь съ ея доминанты *c* (верхняго тона). Вторая квинта ввела съ собою модуляцію: бекваръ на des.

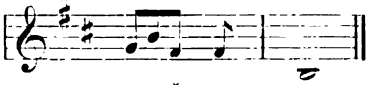
Пѣсня „Благослови мати“ (веснянка, см. фиг. 17) съ звукорядомъ безъ 3-й и 6-й ступеней—тоже въ объемѣ октавы и даже пользуется терцовыми ходами, которые Ларошъ, въ своей статьѣ о Глинкѣ (Русскій вѣстникъ), считалъ à priori яко-бы несовмѣстимыми съ русскою народною музыкою, такъ какъ они представляютъ разбитый аккордъ (accord brisé). Но на это, еще и Сѣровъ возразилъ, что—въ русскихъ народныхъ пѣсняхъ—мнѣніе Лароша опровергается на каждомъ шагу. Нужно только не забывать, что квинтовая эпоха употребляла не „гармоническую“ терцію ($^{80}/_{64}$), а мелодическую, пиѳагорейскую ($^{81}/_{64}$).

Въ пѣснѣ „Я бъ желала“ (см. фиг. 46), можно видѣть, какъ одинъ изъ устоевъ квинты заявляетъ свои права, давая интервалъ для разрѣза напѣва на двѣ части. Звукорядъ:

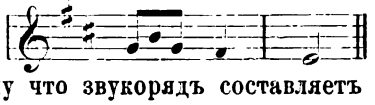
изъ семи тоновъ представляетъ три связныя (входящія другъ въ друга) группы:

двѣ квинты e—h, fis—cis и кварту a—d;

каждый нижній тонъ квинты заявляетъ право стать тоникою или конечнымъ тономъ напѣва; въ этой пѣснѣ побѣдилъ устой нижней квинты *e*, а устой другой квинты—*fis*—далъ разрѣзъ напѣву въ 5-мъ тактѣ, и еще въ 8-мъ тактѣ обнаруживалъ свое стремленіе стать конечнымъ тономъ (хотя бы доминантой); но 9-й и 10-й такты привели къ устою *e*, который современный музыкантъ охотно-бы промѣнялъ на другой конецъ, напр.:



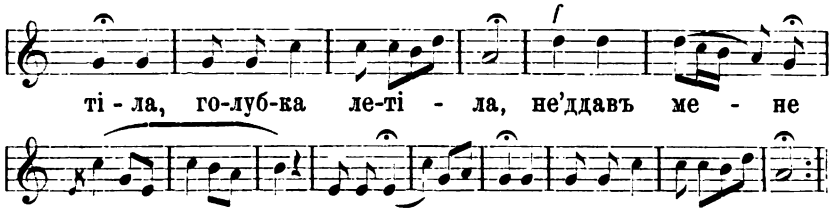
и получилъ бы тогда опредѣленную тональность въ H-moll. Вмѣсто того напѣвъ пришелъ къ другому концу:



А почему? Потому что звукорядъ составляетъ *фригійскій* ладъ съ квинтой внизу (e—h), нижній тонъ коей долженъ кончать напѣвъ. Древній разрѣзъ этого лада имѣлъ разрѣзъ съ квартой внизу (на *a*), что и обнаруживалось въ началѣ напѣва; но потомъ она „модулировала“ въ квинту fis—cis, а изъ нее въ квинту e—h. Это *внутреннее перемѣщеніе значенія интерваловъ* изъ одной кварты въ другую, или изъ кварты въ квинту, придаетъ вообще много красоты и движенія напѣву, составляя вполнѣ ощутимый для слуха *модуляціонный пріемъ*.

Вотъ, напр., малорусская пѣсня, гдѣ даже безъ всякаго сопровожденія вы чувствуете какъ бы гармоническую модуляцію, полную неуловимой граціи.

Сборникъ Рубца. Вып. 1. № 4. Жіноцька. **Фиг. 85.**



Пѣсня эта заслуживаетъ особаго вниманія, не только по мелодическому, но и по ритмическому складу. Читатель встрѣчаетъ въ ней *семь* ферматъ, какъ бы нарушающихъ плавность теченія мелодіи, въ томъ числѣ и ферматы на слабыхъ частяхъ такта; явное доказательство, что она не укладывается въ нашъ однородный тактъ и въ наши тактовые акценты. Чтобы сдѣлать устройство пѣсни понятнѣе, мы изложимъ ее иначе, согласно съ пріемами, изложенными во 2-й части этого труда, гдѣ подробно анализируется ритмическій складъ народной музыки въ связи съ ея текстомъ.

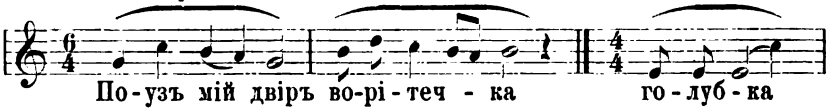
Затрудненія при укладкѣ въ нашъ тактъ возникли изъ самаго строенія стиховъ:

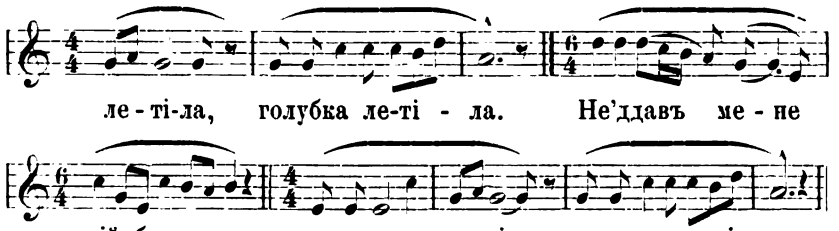
	4 слога	4 слога		
строфа	По узъ мій двіръ	ворітечка	= 8 слоговъ (4 + 4).	
	6 слоговъ	6 слоговъ		
	Голубка летіла,	голубка летіла	= 12 слоговъ (6 + 6).	
строфа	Не'ддавъ мене	мій батенько	= 8 слоговъ (4 + 4).	
	За кого хотіла,	за кого хотіла.	= 12 слоговъ (6 + 6).	

Полустишія въ каждомъ стихѣ равны другъ другу. Но когда первый стихъ составился изъ $4 + 4 = 8$ слоговъ, а второй изъ $3 + 3 = 6$, то творецъ пѣсни, видя его краткость, нашелъ нужнымъ удвоить (повторить его), сдѣлавъ его полустихомъ, и тогда вышелъ второй стихъ $6 + 6 = 12$ слоговъ, неравный съ первымъ. Такъ составилась первая строфа, а за ней и всѣ остальныя, такъ что второй полустихъ $(3 + 3 = 6)$ *два раза* $(6 + 6 = 12)$ повторяется во всей пѣснѣ.

Если мы освободимъ напѣвъ отъ нашихъ тактовыхъ узъ и акцентовъ, а примемъ народный тактъ—*полустихъ, а главное удареніе его за единственный акцентъ этою полустиха,* то намъ станетъ сразу понятнѣе складъ пѣсни, и мелодическій, и ритмическій, а ферматы отпадутъ сами собою.

Не очень скоро. **Фиг. 86.**

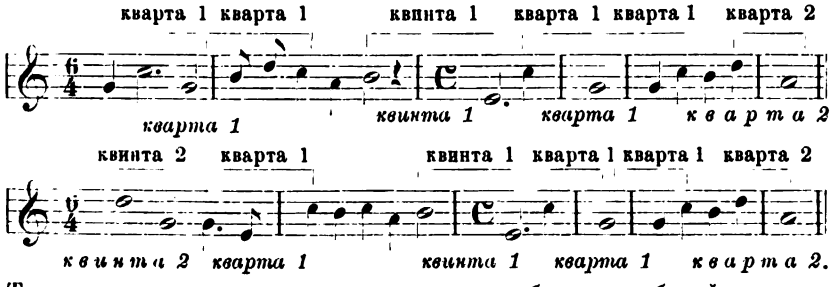




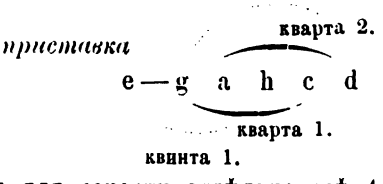
Первый стихъ уложился въ два $^{6}/_{4}$-ныхъ такта, а второй въ четыре $^{4}/_{4}$-ныхъ такта.

Это изложеніе мы еще болѣе упростимъ для большей ясности мелодическаго склада.

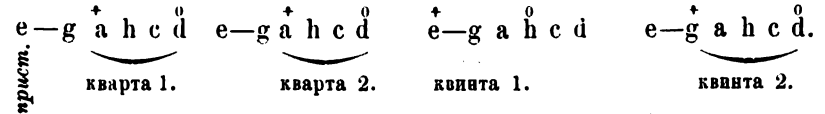
Фиг. 87.



Теперь читатель можетъ съ полнымъ удобствомъ обозрѣть мелодическій складъ напѣва. Звукорядъ его:



или напишемъ для ясности отдѣльно всѣ 4 группировки:



Изъ самаго ограниченнаго матеріала квинты (g—d) съ приставочнымъ тономъ внизу (e), народный творецъ комбинируетъ четыре группы, которыя и употребляетъ для разрѣзовъ стиха и напѣва.

Кварта 1—первые два такта служатъ для 1-го полустиха 1-го стиха.

Квинта 1—служитъ для разрѣза въ 1-мъ стихѣ и для перехода во 2-е полустишіе его, которое опять переходитъ въ кварту 1-ю.

Кварта 2—служитъ для окончанія 1-го стиха.

Квинта 2—для начала 1-го полустиха 2-го стиха, который переходитъ въ кварту 1-ю и за симъ—этотъ складъ вполнѣ повторяется и во 2-мъ стихѣ.

Вторая часть напѣва—по мелодическому употребленію ходовъ кварть и квинтъ—была-бы совершенно равна первой части, если бы не начальная квинта 2 (g—d), оттѣняющая смыслъ текста второй строфы („не' ддавъ мене") и поющаяся громко (f); первая же строфа, не выражающая еще лирическаго чувства, поется тихо. По ритмическому складу, первая строфа совершенно равняется второй: 2 такта $^6/_4 + 4$ такта $^4/_4 = 6$ тактамъ. Весь напѣвъ $6 + 6 = 12$ тактамъ, изъ коихъ 3, 4, 5, 6 (второй стихъ)—по мелодіи—совершенно равны 9, 10, 11, 12 (четвертый стихъ). Первый же стихъ и третій (1. 2. и 7. 8. такты) весьма близки по мелодіи, различаясь только началомъ.

На сколько всю эту ритмическую и мелодическую правильность и ясность, выступившую при укладкѣ напѣва въ народный тактъ, спутываетъ и затемняетъ укладка въ рамки современнаго однороднаго такта у Рубца, можно судить, вновь просмотрѣвши эту редакцію съ безчисленными, рябящими глаза, тактовыми черточками и неумѣстными ферматами, способными всякаго сбить съ толку. (Просимъ читателя сдѣлать этотъ опытъ).

Далѣе, исключая 1-го такта, преобладающее направленіе напѣва—*нисходящее движеніе*. Всѣ квартовые и квинтовые ходы тоже *внизъ*, а не вверхъ. Модуляціонное ихъ свойство легко объясняется тѣмъ, что кварта 1-ая и квинта 2-ая, какъ имѣющія большія терціи

(g a h c; g a h c d)

производятъ впечатлѣніе мажорное, а кварта 2 и квинта 1, какъ имѣющія малыя терціи

.(a h c d; e—g a h)

производятъ впечатлѣніе минорное. Переводя на современный языкъ, напѣвъ начинаетъ съ мажора, идетъ въ миноръ, опять въ мажоръ и заключаетъ минором первую часть. Тоже самое, и въ томъ же порядкѣ, и во второй части напѣва. Приставочный тонъ внизу *e* разъигралъ свою роль тѣмъ, что далъ квинту (e—h), послужившую разрѣзомъ для отдѣленія 1-го отъ 2-го стиха и 3-го отъ 4-го. Изъ минорнаго квартоваго хода внизъ

верхъ низъ
d — a,

приставкою внизу тона *g*, получилась—ходомъ внизъ отъ d—мажорная квинта

верхъ низъ
d — g

для главнаго разрѣза напѣва, т. е. отдѣленія первой строфы двустишія отъ второй.

Почему конечнымъ тономъ является *a*?—и гдѣ тоника?—Если бы мы разсуждали въ гармоническомъ смыслѣ и пожелали имѣть полный конецъ, то намъ стоило-бы только измѣнить послѣдній тактъ напѣва, и вмѣсто *a* заключить его въ *c*, въ лицѣ коего мы получили бы *тонику*. Тогда главный разрѣзъ 1-й части (кварта 2) далъ бы полу-конецъ въ A-moll, а начало и конецъ напѣва были бы въ C-dur. Второстепенный же разрѣзъ, дѣлящій 1-ю и 2-ю части напѣва на два малыхъ предложенія (2 + 4) былъ бы въ E-moll (квинта 1).

Но нужно разсуждать иначе, въ народномъ духѣ одноголосія квинтовой эпохи. Поэтому мы говоримъ, что тоника этой пѣсни G, а доминанта D, но модуляція въ разрѣзахъ на *a* замаскировала это отношеніе.

Не будь модуляціи, конечный тонъ напѣва былъ бы въ доминантѣ (какъ полу-конецъ), ибо начальный—въ тоникѣ. Настоящее же заключеніе напѣва въ *a* можно объяснить, присмотрѣвшись къ группировкѣ частей напѣва по основной квинтѣ $\overset{+}{g}$. *a*. *h*. *c*. *d*. Въ ней движутся 1-й и 3-й стихъ (такты 1. 2. и 7. 8.), прибавочный тонъ на время вводитъ *e*, но въ 5-мъ тактѣ опять дѣйствуетъ основная квинта, модулирующая квартовымъ ходомъ внизъ, отъ *d* къ *a*. Вторая часть напѣва прямо начинается съ доминанты основной квинты d и движется въ ней, въ этой основной квинтѣ съ временнымъ переходомъ на *c*, вплоть до конца напѣва, гдѣ опять модуляція въ *a*, какъ *полу-конецъ*. Отсюда вновь возвратиться къ началу напѣва, для повторенія дальнѣйшихъ строфъ пѣсни, очень легко: представьте себѣ только первымъ тономъ пѣсни не *g*, а *d*.

Полуконецъ начало

И дѣйствительно, вторая часть пѣсни такъ и начинается съ d; но въ 1-й части—въ началѣ, вмѣсто d взято *g*, т. е. прямо, безъ перехода, взята тоника, а промежуточное между ними d какъ бы подразумѣвается.

Сведя конецъ съ началомъ, мы видимъ, что—закончивъ напѣвъ—пѣвецъ долженъ модулировать, чтобы опять начать пѣсню съ начала,—и эту модуляцію совершаетъ переходъ *квартовaго* хода внизъ (d—a) въ *квинтовый* ходъ внизъ (d—g), отъ чего изъ минорной кварты вступаютъ въ мажорную квинту, въ которой и держится основа напѣва.

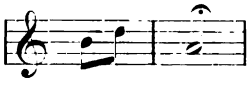
Какъ все это просто и остроумно, когда разберешь тонкую ткань мелодическихъ пріемовъ этой пѣсни, и какъ она странна, неровна и сложна при укладкѣ въ нашу тактовую систему! Гармонизація такого напѣва можетъ быть только самая легкая, чтобы не затемнить прозрачности мелодической модуляціи, придающей особенную выразительность и красоту этой пѣснѣ.

Почти аналогичное съ нею строеніе представляетъ и старинная свадебная пѣсня: „Матушка, да и что же въ полѣ пыльно“. (См. Сборникъ Прокунина, ред. Чайковскаго. № 12.) Въ ней тоже звукорядъ безъ 2-ой ступени:

Т. е. на основной квинтѣ g—d обозначаются въ напѣвѣ группы:

кварта $\overset{0}{g}—\overset{+}{c}$ и кварта $\overset{0}{a}—\overset{+}{d}$

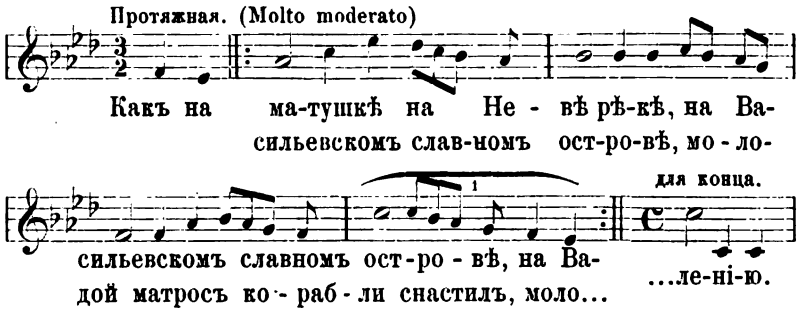
и устой *e* два раза заявляется полунотою; также и *g* предъявляетъ свое значеніе тоники; но напѣвъ кончается квартовымъ ходомъ внизъ, съ *d* на *a*, на которомъ и заключается (полукадансъ). По нашему взгляду, онъ модулируетъ: отъ конца входитъ опять въ начало 2-мя связными нотами a. g.

конецъ  начало

Въ виду ритмическихъ особенностей этой пѣсни, мы разбираемъ ее во второй части этого труда. Въ мелодическомъ же отношеніи, въ ней интересна борьба за главенство двухъ нижнихъ устоевъ двухъ кварть *g* и *a*; хотя въ g ощущается основной устой, но конецъ напѣва—ради модуляціи—падаетъ на устой *a*. Строеніе пѣсни украшено характерными для русскихъ свадебныхъ пѣсень связными группами восьмыхъ.

Приведемъ еще два примѣра. (Сборникъ Прокунина, ред. Чайковскаго. № 29.)

Фиг. 88.



Здѣсь тоже двѣ квинты (as—es и f—c) смѣняютъ другъ друга, отличая двѣ части напѣва и оттѣняя ихъ мажоромъ и минóромъ. Въ звукорядѣ—нижній тонъ es играетъ роль приставочнаго тона. Слѣдовательно, звукорядъ состоитъ изъ 2-хъ входящихъ другъ въ друга квинтъ:

es—f. g. as. b. c. des. es'.

Конечный устой—на нижнемъ тонѣ нижней квинты. Въ послѣднемъ тактѣ, для полнаго конца, указанъ тонъ *c*, т. е. доминанта заключительнаго тона напѣва. Ясно, что народъ не признаетъ нашего полнаго конца, и что въ квинтовую эпоху наши понятія о тональности не были еще достаточно развиты. Употребленіе секунды (b въ квинтѣ as—es), какъ разграничительнаго тона въ части мотива, весьма распространено въ народной музыкѣ. Въ квартѣ и квинтѣ это наиболѣе удаленный отъ примы интервалъ ($^9/_8$) и потому онъ легко для слуха дѣлитъ второстепенные отдѣлы на части. Для гармониста это—какъ-бы переходъ въ трезвучіе доминанты; напр.:

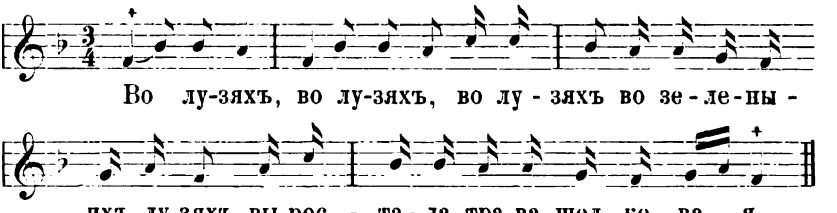
$$c \begin{cases} d \\ h \\ g \end{cases},$$

въ коемъ нужно представить себѣ внизу басъ (доминанту), а секунду верхнимъ тономъ. Въ этомъ гармоническомъ смыслѣ можно объяснить иногда и концы напѣва на секундѣ отъ тоники, какъ это мы видѣли въ предъидущихъ примѣрахъ, напр.: концы на *a* при тоникѣ *g*. Это еще болѣе выясняетъ стремленіе народа—сдѣлать конецъ напѣва во всякомъ случаѣ ясно-отличнымъ отъ начала и отъ той тоники, которая чувствовалась въ напѣвѣ; значитъ, народная пѣсня не любитъ „замыкаться“ и—по природѣ своего мелодическаго склада—безконечна въ нашихъ глазахъ. Удалившись отъ начала, она останавливается на концѣ и въ этомъ

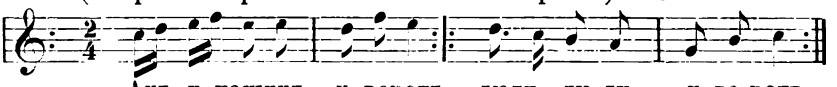
смыслѣ составляетъ какъ-бы полуоборотъ; чтобы замкнуть ее, надо возвратиться къ началу и кончить. Но пѣсня, возвратившись къ началу (повтореніе), опять останавливается на полуоборотѣ и т. д., такъ что—по началу ея—мы рѣдко можемъ судить о ея концѣ. Но конечно есть и исключенія: начавшись съ доминанты, пѣсня кончаетъ тоникою или начинаетъ и кончаетъ тоникою. Такіе склады намъ понятнѣе и легче гармонизуются; но за то они менѣе характерны.

(Сборникъ Мельгунова. № 7).

Фиг. 89.



(Сборникъ Прача. № 9. Часть 1. стр. 33). **Фиг. 90.**



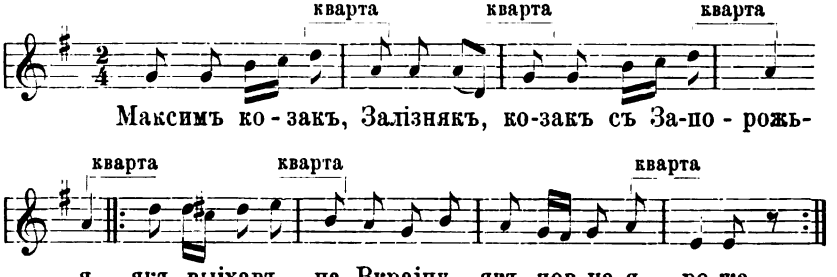
Въ фиг. 89, вся пѣсня на квинтѣ (f—c). Въ фиг. 90, звукорядъ

g a h c d e f

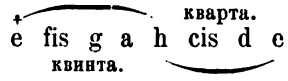
состоитъ изъ двухъ лидійскихъ квартъ и общій тонъ (пунктъ сліянія) даетъ тонику. Въ обѣихъ пѣсняхъ, концы приходятся на нашу слабую часть такта, которая однакожъ у народа играетъ иную роль, какъ это разъясняется во 2-й части этого труда.

(Сборникъ Украінскіхъ пісень Лисенко. Вып. 1. № 12).

Фиг. 91.



Въ движенiи мелодiи—два пріема: послѣдовательное, по ступенямъ гаммы, и квартовые ходы; послѣдніе мѣняютъ оборотъ напѣва. Первая часть—на квинтѣ g—d съ разграничительною секундою (*a*). Вторая—на звукорядѣ



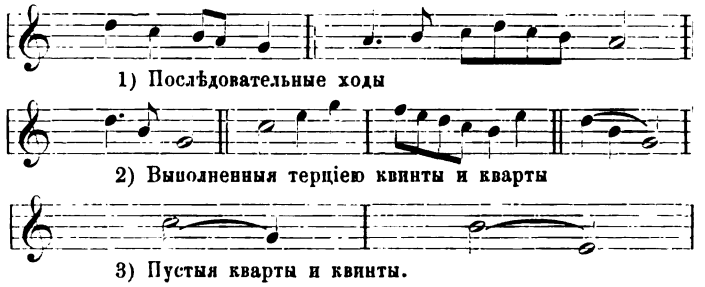
(древній фригійскій ладъ) съ квинтою внизу, отъ чего ея нижній тонъ становится устоемъ (конечнымъ тономъ). Напѣвъ модулируетъ, отъ чего во 2-й части является діэзъ на c (cis). Для перехода отъ конца въ начало напѣва какъ-бы подразумѣвается вставочное d, съ котораго легко вступать опять въ g, играющее роль тоники.

ГЛАВА XIV.

Употребительные ходы интерваловъ въ движеніи напѣвовъ: послѣдовательные, квартовые, квинтовые, на сексту и октаву. Ходы на септиму, являющіеся отъ повторенія напѣва.—Двѣ малыя септимы. Отсутствіе большой септимы, какъ вводнаго въ октаву тона, въ эпоху квинты. Вводные въ кварту тоны народныхъ напѣвовъ (восходящіе и нисходящіе). Вводный въ октаву тонъ въ арабо-персидской музыкѣ и ея гаммѣ „цирефкендъ". Черты сродства музыки южной Россіи и азіатскаго востока.

Изъ предъидущихъ примѣровъ мы видѣли, что общее, преобладающее движеніе русскихъ народныхъ напѣвовъ—*нисходящее*, отъ верхняго тона къ нижнему. При этомъ, наиболѣе употребительными ходами можно считать: 1) послѣдовательные, по порядку гаммы, въ предѣлахъ кварты и квинты, 2) въ тѣхъ же предѣлахъ—восполненныя терціею квинты и кварты, 3) пустыя, невыполненныя кварты или квинты.

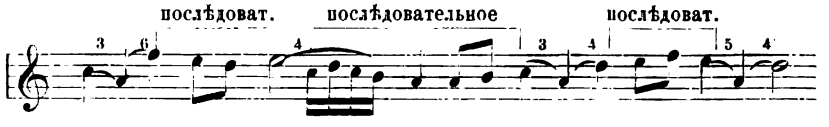
Фиг. 92.

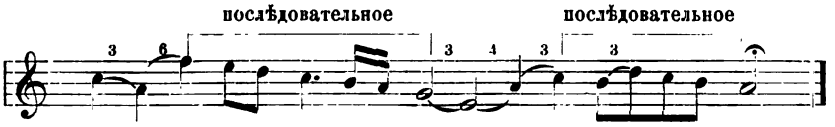


Обыкновенно, послѣдовательное движеніе къ ряду, по ступенямъ діатонической гаммы (par degrés conjoints), перемежается пустыми квартовыми ходами, рѣже пустыми квинтовыми и терцовыми.

Вотъ, напр., напѣвъ извѣстной „Лучинушки".

Фиг. 93.





Секста, не входящая въ организацію кварть и квинтъ, чаще всего служитъ какъ бы „апподжіатурой“ (украшеніемъ или подходомъ) къ квинтѣ, почему мы можемъ причислить ее къ квинтовому ходу. Наибольшее развитіе въ этой пѣснѣ—послѣдовательнаго движенія тоновъ; оно составляетъ главный „корпусъ“ мелодіи. Засимъ, промежутки между нимъ восполнены: терціею 6 разъ, квартою 4 раза, квинтою 3 раза (причисляя сюда и сексту).

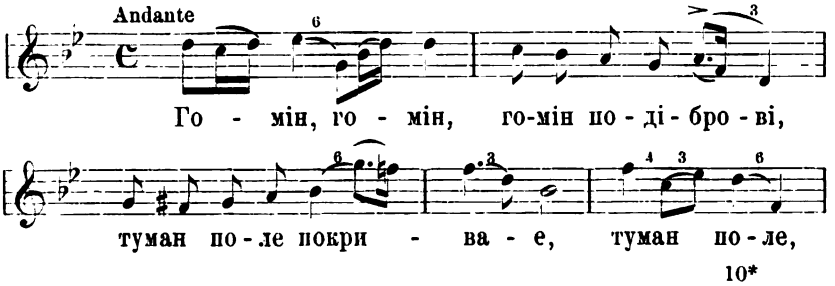
Терцовые ходы, составляя трезвучія, только не одновременныя, а послѣдовательныя, мелодическія, устанавливаютъ впечатлѣніе мажора или минора, смотря по тому, взята-ли большая или малая терція. Онѣ помогаютъ оттѣнить части мелодіи, мажорную и минорную, но не представляютъ собою разбитаго или арпеджированнаго аккорда, ибо въ гомофонной музыкѣ употребляются мелодическія терціи (пиѳагорейскія). Изъ основныхъ ладовъ, построенныхъ на семи тонахъ, большія терціи свойственны—лидійскому (отъ C), гиполидійскому (отъ F) и гипофригійскому (отъ G, или, по средневѣковому названію, миксолидійскому); остальнымъ свойственны минорныя терціи, исключая фригійскаго, въ коемъ нижняя кварта минорная, а верхняя квинта—мажорная.

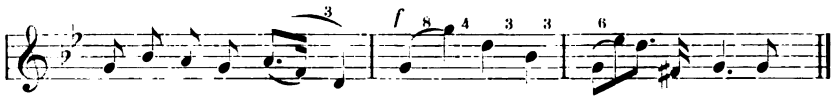
Пустыя кварты и квинты служатъ, большею частію, для разграниченія отдѣловъ напѣва или его болѣе мелкихъ дѣленій; внутри же, онѣ обыкновенно выполняются всѣми тонами квартовой или квинтовой группы, въ послѣдовательныхъ или терцовыхъ ходахъ.

Ходы на сексту вверхъ или внизъ, болѣе рѣдкіе, составляя подходъ къ квинтѣ, иногда играютъ однакоже роль болѣе самостоятельную, хотя не утрачиваютъ характера апподжіатуры къ квинтѣ. Мы встрѣчаемъ ихъ чаще въ южно-русскихъ напѣвахъ.

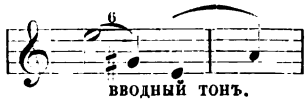
(Сборникъ Лисенко. Вып. 2. № 7).

Фиг. 94.





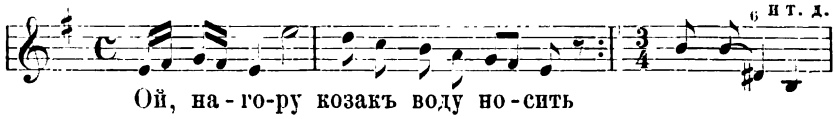
Болѣе характерный ходъ секстою внизъ въ 5 тактѣ,—и здѣсь f не играетъ роли вводнаго тона, какъ въ другихъ частяхъ напѣва, гдѣ онъ превращается въ fis, а имѣетъ характеръ самостоятельнаго интервала, служащаго апподжіатурою квинтѣ *g* (отъ верхняго d). Также точно и въ 3-мъ тактѣ—секстовый ходъ отъ *b* даетъ *g*, какъ апподжіатуру къ квинтѣ f. (См. также въ сборникѣ Лисенко. Вып. 2. № 33). Въ другихъ случаяхъ секстовый ходъ является, вслѣдствіе вводнаго тона; напр.



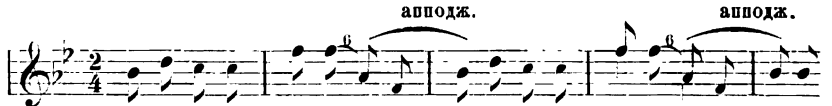
(Сборникъ Лисенко. Вып. 1. № 21.

или чтобы разбить интервалъ октавы, характерный для напѣва: напр.:

(Сборникъ Лисенко. Вып. 1. № 26). **Фиг. 95.**



или: (Сборникъ Лисенко. Вып. 1. № 37). **Фиг. 96.**



Въ послѣднемъ случаѣ, секста даетъ апподжіатуру для тоники (a—b). Но во всякомъ случаѣ, столь широкій скачекъ мало свойственъ духу квинтовой эпохи,—и когда онъ встрѣчается, то бросается въ глаза, какъ рѣдко употребляющійся.

Ходы на октаву гораздо болѣе свойственны характеру народной музыки, особенно для заключенія напѣва, когда голоса въ хорѣ раздвояются и поютъ въ октаву унисономъ. Среди напѣва они встрѣчаются довольно рѣдко,—и больше въ малорусскихъ, чѣмъ великорусскихъ напѣвахъ, давая въ такомъ случаѣ рѣшительный разрѣзъ для отдѣленія одной части отъ другой (см. сборникъ Лисенко. Вып. 2. №№ 24, 29) или для повторенія при-

пѣва. (Примѣры—см. сборникъ Прокунина, ред. Чайковскаго, №№ 8, 13, 18, 25, 26, сборникъ Балакирева. № 20, сборникъ Мельгунова. Вып. 1. №№ 1, 8, 14, и т. д.).

Что касается *хода на септиму*, то такого самостоятельнаго среди напѣва интервала намъ не случалось встрѣчать въ русскихъ народныхъ пѣсняхъ. Если, переходя квинтовую группировку тоновъ, секста уже играла роль апподжіатуры (подхода) къ квинтѣ (снизу или чаще сверху), то септима, по давнему, не могла входить въ организацію группы квинтовой эпохи, какъ самый удаленный отъ примы интервалъ ($^{15}/_{8}$). Седьмая ступень въ звукорядѣ являлась квартой въ ближайшей группѣ: напр.:

гдѣ b составляло 4-ю ступень въ верхней квартѣ (f—b), и могло фигурировать, какъ малая терція къ g и кварта къ f. Поэтому *септимы*, какъ самостоятельнаго интервала, квинтовая эпоха не знала, ибо не стремилась въ октаву тоники; наоборотъ, она стремилась отъ 7-й ступени внизъ назадъ, причемъ нерѣдко—не останавливаясь на своемъ устоѣ (нижнемъ тонѣ кварты)—пробѣгала весь звукорядъ до самаго нижняго тона. И, хотя—на нашъ взглядъ—это было нисходящее движеніе отъ септимы къ примѣ, но въ сущности это было двойное движеніе по двумъ квартамъ, и септима превращалась въ верхній тонъ нижняго тетрахорда, лишь только достигала устоя верхней кварты. Именно, идя отъ *b* внизъ до *f*, наша септима здѣсь уничтожалась и превращалась въ нижній тонъ нисходящей кварты:

Стало быть, никакой септимы, т. е. никакого прямаго отношенія ея къ примѣ, *не было*.

Тѣмъ не менѣе, напѣвы, основанные на звукорядѣ изъ семи тоновъ, кончались большею частью на нижнемъ тонѣ, а начинались не рѣдко съ верхняго тона. Такимъ образомъ, повторяя напѣвъ, народный пѣвецъ долженъ былъ совершать голосомъ скачекъ съ 1-й нижней ступени звукоряда на послѣднюю верхнюю, т. е. брать интервалъ малой септимы. Для примѣра укажемъ на пѣсни: фиг. 46 и 73. Въ 1-ой—конецъ на *e*, а начало на *d*, т. е. скачекъ на малую септиму; во второй („Катенька“) конецъ на d, а начало на *c*, тоже скачекъ на малую септиму. Такихъ примѣровъ можно найти не мало.

Очевидно, что народный слухъ не стѣсняется такимъ интерваломъ и могъ его брать вѣрно, повторяя напѣвъ. И это можно объяснить тѣмъ, что малая септима состоитъ изъ двухъ квартъ

$$(\overset{\frown}{d - g}) + (g - c),$$

т. е. $^4/_3 \times {}^4/_3 = {}^{16}/_9$., каковое отношеніе весьма близко подходитъ къ интервалу естественной малой септимы $^7/_4$, входящей въ составъ естественной гармоніи. Эта септима $^7/_4$ на столько благозвучна, что Гельмгольцъ причисляетъ ее къ консонансамъ *). Отъ того, народъ не стѣсняется идти въ нисходящемъ движеніи прямо отъ малой септимы до примы, причемъ на пути ощупываетъ слухомъ устои двухъ квартъ и тѣмъ укрѣпляется въ чистотѣ интерваловъ. При скачкѣ на эту же септиму вверхъ слухъ какъ бы подразумѣваетъ по пути квартовый устой ($\overset{\frown}{d}\overset{\frown}{(g)}\overset{\frown}{c}$) и потому не ошибается въ чистотѣ интервала. Замѣтимъ при этомъ, что малыхъ септимъ въ сущности двѣ: одна $^{16}/_9$, дающая въ обращеніи большой цѣлый тонъ $^9/_8$ (C—D, a—h, F—G), а другая $^9/_5$, дающая въ обращеніи малый цѣлый тонъ $^{10}/_9$ (D—e, G—a). Эта вторая малая септима ($^9/_5$) звучитъ довольно рѣзко, ибо она уже ближе къ октавѣ, чѣмъ первая. Къ благозвучной естественной малой септимѣ $^7/_4$ также очень близко подходитъ чрезмѣрная секста, напр.: des—h ($^{225}/_{128} = {}^7/_4 \cdot {}^{225}/_{224}$).

Наконецъ, мы должны причислить къ ходамъ, свойственнымъ квинтовой эпохѣ, и два вводныхъ полутона: *восходящій* и *нисходящій*. По нашему мнѣнію, они лишь по недоразумѣнію подвергались остракизму со стороны нашихъ строгихъ охранителей діатонизма русской народной музыки. Современные музыканты привыкли подъ вводнымъ тономъ разумѣть *большую септиму*, которая неизбѣжно должна вести въ октаву (note sensible, Leitton) тоники; стало быть, это—восходящій вводный въ октаву тонъ. И вотъ—онъ подвергнулся ожесточенному гоненію, особенно со стороны Сѣрова, который готовъ былъ отрицать народное происхожденіе напѣва, лишь только въ немъ встрѣчался діэзъ, бемоль, отказъ или *этотъ* вводный тонъ. Но это выходила борьба съ несуществующимъ врагомъ. *Большой септимы*, какъ мы уже говорили, не существовало для квинтовой эпохи,—да и то, что мы

*) Извѣстный акустикъ *Хладни* (Chladni) утверждаетъ, что чистый интервалъ $^7/_4$ весьма часто употребляется въ народномъ пѣніи, а въ швабскихъ народныхъ пѣсняхъ онъ подмѣчалъ даже интервалы $^{11}/_8$ и $^{13}/_8$, совершенно чуждые культурной музыкѣ. (См. F. Zamminer. Die Musik und die musikalischen Instrumente. 1855. S. 119.)

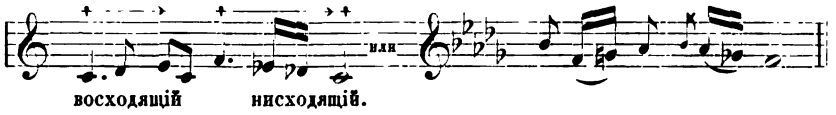
называемъ малой септимой, не играло роли этого интервала, а являлось квартой по отношенію къ ближайшей тоникѣ. Далѣе квинты внутренняя связь тоновъ не простиралась и не была установлена. Всѣ древніе и средневѣковые лады имѣли въ звукорядѣ изъ 8 тоновъ разрѣзъ и *это не была октава*, а кварта + квинта или квинта + кварта. Противъ кого же боролись? когда никто никого не „вводилъ“ въ октаву тоники. Но вводный *въ кварту* полутонъ былъ и въ лидійскомъ тетрахордѣ, и въ дорійскомъ,—послѣдній въ сущности опрокинутый первый. Идя одинаковыми интервалами (тонъ, тонъ, полутонъ) *вверхъ*, получаемъ лидійскій тетрахордъ

c—d—e—f;
1 1 ½

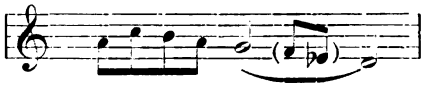
идя ими же *внизъ*, получаемъ дорійскій тетрахордъ

f—es—des—c.
1 1 ½

Фиг. 97. (Сборникъ Балакирева. № 10).



Такіе ходы между квартами c—f или b—f, вносящіе знаки повышенія или пониженія, мы нисколько не считаемъ противорѣчащими общей системѣ и духу квинтовой эпохи и полагаемъ, что они не нарушаютъ народность напѣва. Не говоря уже о томъ, что тоны, выходящіе изъ строгаго діатонизма, суть скоропреходящіе, они прямо даются древними тетрахордами: вводный тонъ вверхъ—въ кварту и вводный тонъ внизъ—въ кварту (но не въ октаву,—это большая разница). Въ обоихъ случаяхъ вводный тонъ не составляетъ „чувствительной ноты“, ибо онъ даетъ съ тономъ, отъ котораго идетъ движеніе, терцію: въ восходящемъ большую (c—e), въ нисходящемъ тоже большую (f—des). Древніе не признавали терцію ($^5/_4$) за консонансъ и потому стремились разрѣшить ее въ полный, по ихъ мнѣнію, консонансъ, т. е. кварту ($^4/_3$). Поэтому вводные въ кварту полутоны существуютъ и для русской народной музыки. Но очевидно, что чѣмъ древнѣе напѣвъ, тѣмъ онъ ближе къ эпохѣ неполнаго діатонизма, когда полутоновъ вовсе не было. И потому, отсутствіе полутоновъ можетъ служить характеристикою древности напѣва. По мѣрѣ восполненія діатонизма, явились и полутоны. Но въ началѣ, ходы кварты могли быть пустыя, невыполненныя, перемежаясь съ діатоническими послѣдованіями тоновъ, напр.:



кварта.

Позднѣйшее украшеніе могло выполнить эту кварту въ нисходящемъ движеніи и тѣмъ внести случайный бемоль. Появленіе его во всякомъ случаѣ обнаруживаетъ позднѣйшую формацію, украшеніе или фіоритуру, внесенную исполнителемъ-пѣвцомъ, но не творцомъ пѣсни, ибо это украшеніе не уничтожаетъ ни квинтоваго склада, ни народности напѣва. Это приводитъ насъ къ возможности частичныхъ видоизмѣненій въ мелодическомъ складѣ народныхъ напѣвовъ въ разныя эпохи ихъ творенія и къ нѣкоторымъ отличіямъ, выражающимся въ великорусскихъ и малорусскихъ пѣсняхъ.

До сихъ поръ мы указывали только на общія, равно обѣимъ свойственныя, черты ихъ склада. Система у нихъ одна и та же: тѣ-же пріемы построенія и группировки тоновъ по квартамъ и квинтамъ, тѣ же пріемы въ движеніи и заключеніи напѣва, тѣ же отношенія къ тоникѣ и тональности и т. д. Самые древніе народные напѣвы сѣвера и юга Россіи сложены одинаково и часто даже близки, сходны, тождественны (напр.: пѣсни, относящіяся до встрѣчи весны и другія обрядовыя). Но съ теченіемъ времени въ малорусскихъ напѣвахъ обнаруживаются нѣкоторыя частныя особенности, которыя уже замѣтны въ историческихъ думахъ. Главная изъ нихъ та, что является склонность окрашивать, хроматизировать нѣкоторые интервалы для большей выразительности, въ чемъ могли играть роль—какъ южный темпераментъ, такъ и вліяніе болѣе близкаго азіатскаго востока. Отъ хроматизированія, интервалы оказываются то сдвинутыми ближе (вводный полутонъ), то раздвинутыми (восточный хроматизмъ съ интерваломъ въ $1^1/_2$ тона); отъ этого діатонизмъ квинтовой эпохи менѣе строгъ въ малорусскихъ пѣсняхъ, чѣмъ въ великорусскихъ, и нарушенія его бываютъ не только скоропреходящи, а касаются иногда и самостоятельныхъ интерваловъ.

Въ нашъ планъ не входитъ въ настоящемъ трудѣ сдѣлать болѣе подробный разборъ частныхъ отличій великорусской народной музыки отъ малорусской. Мы стремились, напротивъ, разъяснить ихъ общее родство, какъ въ строеніи, такъ и въ музыкальномъ матеріалѣ напѣвовъ и установить общую почву для русской музыки квинтовой эпохи. На почвѣ этого родства и сходства уже яснѣе обозначатся и частныя отличія двухъ стилей народной русской музыки,—и о нихъ-то мы желаемъ сказать въ общихъ

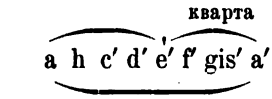
чертахъ столько, сколько нужно, чтобы не ощущался въ этомъ отношеніи пробѣлъ въ сочиненіи, посвященномъ вообще русской народной музыкѣ.

Заключая свою статью „о русской народной пѣснѣ, какъ предметѣ науки", Сѣровъ говоритъ: „все, что здѣсь сказано, относится пока только до великорусскихъ пѣсень; пѣсни малороссійскія, украинскія представляютъ, вѣроятно, столь же богатую сокровищницу, но въ развитіи своемъ, въ судьбѣ своей, а слѣдовательно и *въ складѣ* (NB. по нашему изслѣдованію, не въ складѣ), во многомъ отклоняются отъ типа великорусской пѣсни. Быть можетъ, что даже законъ *діатонизма* въ украинской пѣснѣ находитъ не столь строгое примѣненіе, какъ въ пѣснѣ великорусской. Точно такъ *и въ ритмѣ, и во всемъ складѣ* малороссійскихъ пѣсень нельзя не видѣть сильнаго вліянія музыки польской и германо-славянской (?), сложившейся подъ условіями для великорусской пѣсни чуждыми".

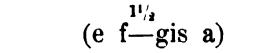
Читатель въ послѣдствіи увидитъ, что не въ ритмѣ и не въ строеніи заключаются отличія русской народной музыки сѣвера и юга, а въ употребленіи нѣкоторыхъ интерваловъ, почти не свойственныхъ одной и употребительныхъ въ другой, отъ которыхъ нарушается діатонизмъ. Самый древній фондъ русской народной музыки почти не представляетъ различія въ строеніи напѣвовъ сѣвера и юга Россіи. Различіе это начинаетъ появляться въ напѣвахъ болѣе поздняго времени, послѣ періода героическаго эпоса въ жизни южнорусскаго казачества. Но и въ этихъ напѣвахъ, болѣе ранніе и болѣе точно записанные представляютъ строго діатоническую основу строенія, и нарушенія ея могли являться уже позднѣе, при устной передачѣ пѣсень изъ поколѣнія въ поколѣніе. Вообще народныя пѣсни, записываемыя на ноты въ настоящемъ XIX вѣкѣ, могутъ представлять много видоизмѣненій (вставокъ, украшеній и нарушеній старинныхъ ладовъ) позднѣйшихъ исполнителей,—и къ нимъ слѣдуетъ относиться съ осторожностью. Только сравнительное изученіе множества различныхъ пѣсень и ихъ варіантовъ, при опредѣленно выработанномъ критическомъ методѣ, можетъ тутъ многое разъяснить и отдѣлить древнюю основу отъ позднѣйшихъ наносовъ въ напѣвѣ.

Сколько мы могли замѣтить, отличія являются преимущественно въ пѣсняхъ не эпическаго характера (по музыкѣ и тексту), а лирическаго (личнаго) и танцовальнаго; частью и въ думахъ или рапсодіяхъ, приближающихся къ речитативу и сопровождаемыхъ инструментами: лирою или бандурою (кобзою).

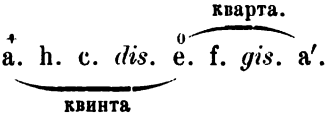
Главное изъ отличій, это—появленіе вводнаго тона въ тѣхъ діатоническихъ ладахъ, въ которыхъ его не было. Извѣстно, что вводный тонъ въ октавномъ звукорядѣ былъ только въ ладахъ, производныхъ отъ лидійскаго тетрахорда: лидійскомъ, гиполидійскомъ и миксолидійскомъ, начиная не съ H, а съ B. (Мы употребляемъ древне-греческія названія). Введите, напр.: вводный тонъ *gis* въ гиподорійскій ладъ:



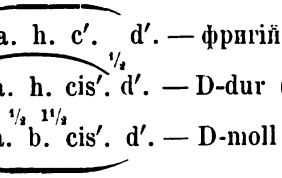
и вы получите нашу гармоническую минорную гамму, а вмѣстѣ съ тѣмъ въ верхней квартѣ—восточный хроматизмъ



съ интерваломъ въ $1\frac{1}{2}$ тона. Разъ допустивши смягченіе или облегченіе для входа въ октаву звукоряда, вводный тонъ уже ослабилъ значеніе квинты, какъ барьера; напѣвъ влечется уже до октавы и при этомъ охотно смягчаетъ рѣзкій интервалъ въ $1\frac{1}{2}$ тона, перемѣнивъ f на fis. Тогда получается наша современная *мелодическая восходящая минорная* гамма. А если допущенъ вводный тонъ для верхней кварты, то почему его не допустить для нижней квинты, взявъ вмѣсто d—dis.—Тогда получается восточная хроматическая гамма съ двумя $1\frac{1}{2}$ тонами:



Введеніе вводнаго тона въ гипофригійскій (іонійскій) ладъ превращаетъ его прямо въ G-dur'ную мажорную гамму съ *fis* вмѣсто f. Введеніе въ фригійскій (отъ D) ладъ cis вмѣсто c влечетъ или въ D-dur'ную мажорную или D-moll'ную минорную гамму; для первой нужно смягчить переходъ въ g взятіемъ fis, а для второй—измѣнить h въ b.



Вообще, введеніе вводнаго тона оказываетъ глубокія перемѣны въ древнихъ ладахъ, перемѣщая тонику и разрѣзъ звукоряда, увлекая мелодію къ выходу изъ заколдованнаго круга квинты и направляя ея движеніе до верхняго конца звукоряда въ октаву

нижняго тона. Противъ такого измѣненія характера діатоническихъ ладовъ, какъ мы видѣли, еще въ 14 вѣкѣ возсталъ папа Іоаннъ XXII, объявивъ запрещеніе вводнаго тона. Но однажды вкушенный запретный плодъ вызываетъ къ повторенію: вводный тонъ мало по малу укрѣпился въ практикѣ средневѣковой музыки и наконецъ привелъ къ сліянію всѣхъ прежнихъ ладовъ въ два: мажоръ и миноръ, и къ октавной системѣ построенія мелодій и гармоній. Въ то время, какъ на югѣ и западѣ Европы вводный тонъ подвергался гоненію, на азіатскомъ востокѣ онъ пользовался полнымъ правомъ гражданства, какъ одинъ изъ видовъ „хроматизаціи“ (окрашиванія) тона. Азіатскіе музыканты—напримѣръ: въ Индіи—употребляющіе для украшеній даже четверти тона, которыя были не чужды и древнимъ грекамъ (энгармонизмъ), тѣмъ болѣе должны были дорожить всякимъ окрашиваніемъ (мелкимъ измѣненіемъ интервала) тона, что они никогда—ни въ древности, ни въ настоящее время—не пользовались рессурсами гармоніи. Тѣмъ чувствительнѣе изощрился ихъ слухъ къ разнымъ тонкимъ оттѣнкамъ мелодическимъ и тональнымъ. Арабо-персидская система (вѣрнѣе старо-персидская, ибо арабы, покоривъ царство Сассанидовъ, приняли и музыкальную систему персовъ), о которой прежде, со словъ Кизеветтера, полагали, что она употребляетъ интервалы въ $^1/_3$ тона, намъ совершенно неизвѣстные, обнаружила еще большую чувствительность азіатскаго слуха къ различенію даже $^1/_{10}$ тона. Именно на такую величину отличаются между собою интервалы пиѳагорейскіе (квинтовые) и гармоническіе (терцовые), для которыхъ у персовъ употреблялись въ октавной скалѣ разныя струны. Такъ вытекаетъ изъ вычисленій Гельмгольца*) надъ числовыми данными о тонахъ, сообщаемыми въ арабскихъ источникахъ, въ сочиненіяхъ знаменитыхъ арабскихъ теоретиковъ и философовъ.— Поэтому они имѣли, напр.: для тона *e* двѣ струны: одна пиѳагорейскаго строя, другая естественнаго; тоже и для другихъ интерваловъ. Не удивительно, если арабо-персидскіе звукоряды (числомъ 12) имѣютъ вводные тоны, представляя при этомъ особенности, отличающія ихъ равно отъ древне-греческихъ ладовъ и отъ современныхъ гаммъ.

Напримѣръ: *Гидшафъ* (Hidschaf) = C —d— Es—F—g— a —B—C.

Рагеви (Rahewi) = C —d— e —F—g—As—B—C.

Цирефкендъ (Zirefkend) = C —d—Es—F—g—As—a —h—C.

(*Примѣчаніе.* Большими буквами обозначены пиѳагорейскіе интервалы, а малыми—естественные.—При этомъ напомнимъ, что въ обоихъ строяхъ были равны кварта, квинта и октава и отличались терція, секста и септима).

*) *Helmholtz.* Die Lehre von den Tonempfindungen. S. 434.

Послѣдняя гамма (Цирефкендъ) замѣчательна, какъ рядомъ стоящими *As* и *a*, такъ и тѣмъ, что—при тонѣ *es*—въ гаммѣ стоитъ вводный тонъ h, чего никогда не бывало въ Греціи; при мольной (минорной) терціи греческаго звукоряда, въ немъ всегда былъ интервалъ, называемый нами „малая септима“. Въ гаммѣ же *Раеви* обращаетъ на себя вниманіе малая секста As, при большой терціи *e*, составляющей вводный тонъ къ F. Это нѣчто въ родѣ смѣси нашего мажора (c. d. e. f.) съ минором (f. g. as. b. c.) въ одной гаммѣ.

И такъ, вводный въ октаву тонъ, котораго въ древней Греціи вовсе не знали и не употребляли, и который въ западной Европѣ сталъ только контрабандою являться въ средніе вѣка, былъ давно извѣстенъ персо-арабамъ и входилъ въ ихъ древнюю систему ладовъ. Кромѣ того, нельзя оставить безъ вниманія и того, что—изъ 4-хъ главныхъ ладовъ арабо-персидской системы—только одинъ (Ушакъ) былъ въ пиѳагорейскомъ строѣ (F-dur), а прочіе три въ естественномъ, съ интервалами гармоническими или терцовыми, именно:

Растъ —натуральный C-dur съ бемолемъ на H (B).
(F—g—as. B. C. d. es. F). *Гуссейни*—натуральный F съ бемолями на H, E и a.
(F. g. a. B. C. d. es. F). *Гиджазъ*—натуральный F съ бемолями на H и E.

При такомъ запасѣ разнообразныхъ тоновъ и ладовъ, персо-арабы могли съ удобствомъ достигать эффектовъ, происходящихъ отъ легкаго измѣненія интервала или того, что мы называемъ хроматизаціей, окрашиваніемъ тона.

Поэтому, когда идетъ рѣчь о какомъ-то постороннемъ вліяніи на южно-русскіе напѣвы, то почему мы должны принимать, что оно шло непремѣнно съ запада, а не съ востока? Не предрѣшая вопроса о томъ—выработались ли отличія малорусской музыки самобытно въ народѣ, вслѣдствіе стремленія придать пѣнію болѣе экспрессіи и чувства, отвѣчающихъ южному темпераменту, или же эти отличія явились вслѣдствіе вліянія польскаго или „германо-славянскаго“, какъ выражается Сѣровъ, или же наконецъ они были издревле принесены съ народностями, амальгамировавшимися на югѣ Россіи, мы желаемъ лишь указать на тѣ пріемы южно-русской музыки, которые находятъ себѣ параллель и въ древнемъ азіатскомъ востокѣ.

И тамъ былъ вводный тонъ, хроматизація интервала, восточный тетрахордъ (со скачкомъ въ $1^1/_2$ тона),—и въ малорусскихъ напѣвахъ проявляются эти пріемы, изъ коихъ послѣдніе два ни въ какомъ случаѣ они не могли получить черезъ Польшу съ запада Европы. Къ этимъ чертамъ древняго сродства мы причислимъ и струнный

инструментъ южно-руссовъ „бандуру“, которая, и названіемъ, и формою, напоминаетъ арабскій или—точнѣе—древній персидскій инструментъ „танбуръ“ съ овальнымъ корпусомъ и очень длинною шеею или грифомъ. *Альфараби*, знаменитый арабскій писатель 9—10 вѣка по Р. Х., упоминаетъ о танбурѣ Хорассана (персидской провинціи) и танбурѣ Багдада. Инструментъ этотъ, въ свою очередь, весьма близко напоминаетъ древне-египетскіе подобные инструменты, такъ что, по гипотезѣ Кизеветтера, древніе персы могли заимствовать у египтянъ этотъ инструментъ, который нѣкоторыми называется „пандура“ („pandura“—у Кассіодора, „bandoër“—у Преторіуса и Генриха Альберта*). Марціанъ Капелла прямо приписываетъ изобрѣтеніе пандуры египтянамъ. Такую же черту сходства съ древне-персидскими инструментами представляетъ и другой южно-русскій инструментъ „торбанъ“, отчасти похожій на бандуру, но съ двойнымъ грифомъ (подъ угломъ одинъ къ другому для неизмѣнныхъ басковъ). „Торбанъ“ и персидскій „tanbur“ сходны и по названію. Вѣроятно и древніе „гусли“ имѣли своимъ родоначальникомъ, если не еврейскій „кимвалъ“, то древній персо-арабскій инструментъ „канунъ“ съ 75 кишечными струнами, изъ коихъ каждыя три настроены въ унисонъ (приблизительный вѣроятно, для окрашиванія или хроматизаціи тона). Арабскій смычковый инструментъ „ребабъ“ перешелъ въ Европу въ 12 вѣкѣ подъ названіемъ „ребекъ“ и послужилъ родоначальникомъ нашей скрипки. Употреблявшіяся же еще недавно на югѣ Россіи „цимбалы“, вѣроятно, древне-еврейскаго происхожденія (кимвалъ бряцающій Соломона, древній psalterium).

„Вообще, арабы замѣчательнымъ образомъ снабдили своими инструментами, какъ крайній западъ Европы: Испанію и Францію, такъ и крайній востокъ Азіи: Яву и страны за Индіей до Японіи“ (Амбросъ. Исторія музыки. Т. 1, стр. 79).

Прибавимъ къ этому, что и въ южно-русскомъ орнаментѣ, по наблюденію археологовъ, замѣчается родство южно-русскаго съ древне-персидскимъ въ томъ отношеніи, что въ него входятъ только фигуры, заимствованныя изъ царства растеній и геометрическія, но нѣтъ фигуръ изъ царства животнаго, которыя однакожъ встрѣчаются въ сѣверно-русскомъ орнаментѣ, вѣроятно, занесенныя въ него чрезъ финновъ, издревле обитавшихъ на сѣверѣ и востокѣ Россіи.—Относятся-ли эти разсѣянныя черты сходства вообще къ первобытной общности арійскаго племени, заносились

*) *Амбросъ*. Исторія музыки. Томъ 1, стр. 82.

ли онѣ народами вмѣстѣ съ переселеніемъ въ другія страны Европы, въ томъ числѣ и въ Россію, или онѣ зародились самобытно въ разныхъ мѣстахъ,—объ этомъ у насъ не имѣется пока никакихъ опредѣленныхъ данныхъ. Разъясненіе такихъ вопросовъ подвинется впередъ только тогда, когда начнетъ разрабатываться сравнительная музыкальная этнографія, въ народныхъ напѣвахъ и складѣ ихъ у различныхъ народовъ. Но такой науки пока еще нѣтъ, да и матеріалы для нея пока еще находятся въ зародышѣ, ибо они не подвергались научной критикѣ и часто не отличаются достовѣрностью. Европейскіе музыканты и диллетанты, записывая чуждые имъ напѣвы дальняго востока, а равно и русскіе народные, слишкомъ склонны смотрѣть на нихъ сквозь призму европейской музыкальной системы и не научились еще точно укладывать ихъ въ ноты. Быть можетъ, это обстоятельство служитъ причиною и распространеннаго въ теоретическихъ музыкальныхъ сочиненіяхъ мнѣнія, что индусскія мелодіи весьма сходны съ европейскими. Между тѣмъ, мы—на примѣрѣ русскихъ народныхъ напѣвовъ—видимъ, какъ значительно они уклоняются, и по мелодическому, и по ритмическому строенію, отъ современной европейской конструкціи и какъ много нужно вниманія и осторожности, чтобы изложить ихъ въ неиспорченномъ видѣ въ современныхъ музыкальныхъ знакахъ и тактахъ.

ГЛАВА XV.

Видоизмѣненіе діатоническихъ ладовъ въ южно-русскихъ напѣвахъ. Бандура и два строя, описанныхъ Лисенко и Рубцемъ. Характеръ нарушеній діатонизма: проходящій, вводный, окрашенный (хроматизированный) тоны. Сходныя черты съ арабо-персидскою гаммою „цирефкендъ". Самостоятельная роль измѣненнаго (окрашеннаго) интервала. Цѣль окрашиванія—усиленіе экспрессіи. Употребленіе напряженной и опущенной квинты. Модуляція при вводныхъ тонахъ. Окрашиваніе главныхъ интерваловъ въ квинтовую эпоху.

Перейдемъ теперь къ особенностямъ южно-русской мелодіи.

Мы уже разъяснили, что введеніе вводнаго тона оказываетъ весьма замѣтное вліяніе на характеръ древнихъ ладовъ и сближаетъ ихъ разновидности къ двумъ главнымъ типамъ: мажорной и минорной гаммы; послѣдняя является въ нѣсколькихъ видахъ.

Къ такому же результату привели и наблюденія Лисенко надъ ладами малорусскихъ напѣвовъ*). Онъ нашелъ, что они основаны большею частью на слѣдующихъ звукорядахъ:

a h c d e f 1½ gis a (вв. т.) — наша гармоническая минорная гамма съ вводнымъ тономъ въ верхней квартѣ.

a h c 1½ dis e fis gis a (вв. т.) — наша восходящая минорная гамма съ вводнымъ тономъ въ нижней квинтѣ.

a h c 1½ dis e f 1½ gis a (вв. т. вв. т.) — восточная хроматическая гамма съ вводными тонами въ квинтѣ и въ квартѣ.

Кромѣ этихъ ладовъ, гораздо чаще, чѣмъ въ великорусскихъ, встрѣчается обыкновенный нашъ *мажоръ* съ ясно обозначенной тоникой и доминантой. Но это не исключаетъ ни значительнаго участія чистаго діатонизма, ни вполнѣ квартоваго и квинтоваго устройства напѣвовъ. Многое тутъ зависитъ также отъ субъективности записывателей народныхъ пѣсень и отъ субъективности тѣхъ пѣвцовъ, отъ которыхъ онѣ записываются.

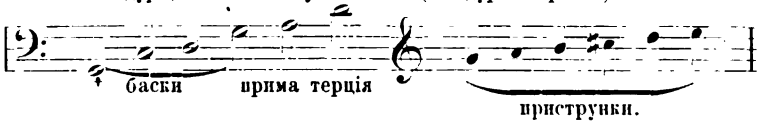
*) См. записки Ю.-З. отдѣла географическаго Общества. Т. 1. 1874. Статья Н. В. Лисенко: „Характеристика музыкальныхъ особенностей малорусскихъ думъ и пѣсень, исполняемыхъ кобзаремъ Вересаемъ.

Такъ напр.: у Рубца—видимо убѣжденнаго въ преобладающемъ діатонизмѣ южно-русскихъ напѣвовъ—мы находимъ—на 60 пѣсень его сборника (3-хъ выпусковъ) Украинскихъ пѣсень—только 9, выходящихъ изъ строгаго діатонизма, стало быть, только 15%. Напротивъ, у Лисенко, въ 2-хъ выпускахъ его сборника южно-русскихъ пѣсень, на 80 напѣвовъ выходятъ изъ чистаго діатонизма 51, т. е. почти 65%. Можетъ быть, тутъ играетъ роль и мѣстность пѣвцовъ: напѣвы Рубца записаны, повидимому, на лѣвой сторонѣ Днѣпра (въ Полтавской и др. губ.), а напѣвы Лисенко—преимущественно на правой сторонѣ Днѣпра (въ Кіевской и др. губ.), болѣе подвергавшейся польскому вліянію, войнамъ, опустошеніямъ и набѣгамъ, тогда какъ лѣвая сторона (гетманщина) жила спокойнѣе и болѣе консервативно относилась къ своимъ традиціямъ.

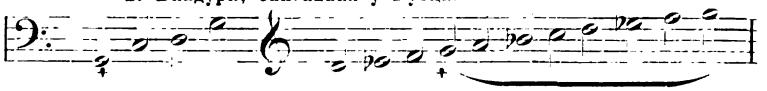
Можетъ быть, это различіе отразилось и въ строяхъ бандуръ*), описанныхъ у того и у другаго.

Фиг. 98.

1. Бандура, описанная у Лисенко (Бандура Вересая).



2. Бандура, описанная у Рубца.



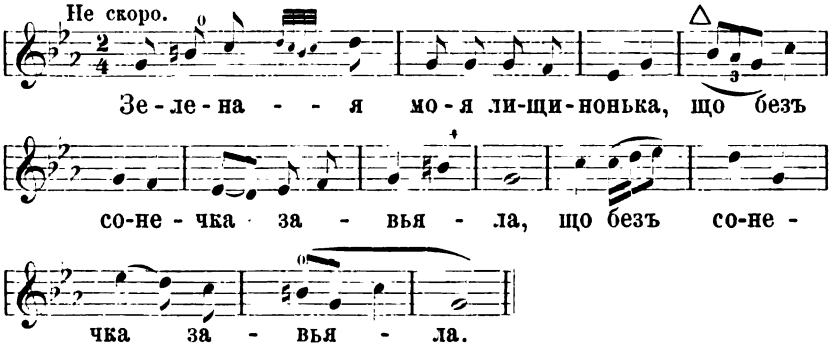
Первая бандура (Вересая), при основномъ тонѣ G, имѣетъ строй древній *гіполидійскій* (транспонированный и безъ верхней кварты, отъ чего неизвѣстно: участвуетъ ли тутъ fis или f). Вторая, описанная Рубцемъ, имѣетъ—при томъ же основномъ тонѣ G—строй древняго *гіподорійскаго* лада (или эолійскаго). Въ строѣ Вересая обращаетъ на себя вниманіе чрезмѣрная кварта g—cis, придающая напряженный характеръ строю приструнковъ, отъ чего всѣ, исполняемыя подъ такую бандуру, пѣсни получаютъ спеціальную окраску. Большая терція (g—h) придаетъ строю мажорный характеръ (какъ-бы D-dur). Напротивъ, малая терція строя 2-й бандуры (g—b) придаетъ ей минорный характеръ (какъ-бы G-moll, но безъ вводнаго тона fis), который—при діатоничности строя—сохранитъ этотъ характеръ и за исполняемыми пѣвцомъ напѣвами. Большія струны, длинныя (баски), во время игры прижимаются пальцемъ къ грифу и могутъ давать различные тоны;

*) См. Музыкальный сезонъ 1869 г. № 2 (отъ 6 ноября). Нѣсколько словъ о малороссійскихъ пѣсняхъ А. Рубца.

короткія же струны (приструнки), однажды настроенныя въ извѣстномъ ладу, остаются во время игры съ неизмѣннымъ тономъ. Въ первой бандурѣ 12 струнъ, во второй—15; но бываетъ и болѣе—до 25 и 30 струнъ.

Такъ какъ общее впечатлѣніе отъ малорусскихъ пѣсень—преобладающій миноръ, то строй бандуры Рубца представляется намъ болѣе подходящимъ для большинства этихъ мелодій; строй же бандуры Вересая приспособленъ болѣе для мажорныхъ пѣсень (плясовыхъ), инструментальныхъ наигрышей и ритурнелей между пѣніемъ; впрочемъ, выпуская большую терцію (h) приструнковъ, игрокъ можетъ сопровождать на баскахъ и минорныя мелодіи, при чемъ или брать вводный тонъ cis (на пристрункахъ) или діатоническое c (на баскахъ). Во всякомъ случаѣ, одновременное существованіе въ строѣ Вересая *cis* и *c* дѣлаетъ его не діатоничнымъ, что не можетъ не отразиться и на исполняемыхъ подъ него мелодіяхъ. Нарушенія діатонизма въ южно-русской музыкѣ представляетъ большею частью скоропреходящій вводный въ тонику тонъ. Иногда діэзъ или бемоль являются на проходящей нотѣ, смотря по движенію фразы: восходящему или нисходящему. Наконецъ, иногда—хотя и рѣже—вводный тонъ играетъ роль самостоятельнаго интервала, никуда не разрѣшаясь непосредственно и существуя въ напѣвѣ одновременно съ его основнымъ тономъ, не измѣненнымъ діэзомъ, бемолемъ или беккаромъ.

Вотъ, напр., пѣсня, записанная Рубцомъ (Музыкальный Сезонъ 1869 г. № 3.) **Фиг. 99.**



Мы видимъ здѣсь простое h разъигрывающимъ роль вводнаго въ тонику тона въ тактахъ первомъ и предпослѣднемъ (обозначено—⁰) *). Въ тактѣ же 7-мъ, бывшій вводный тонъ перестаетъ

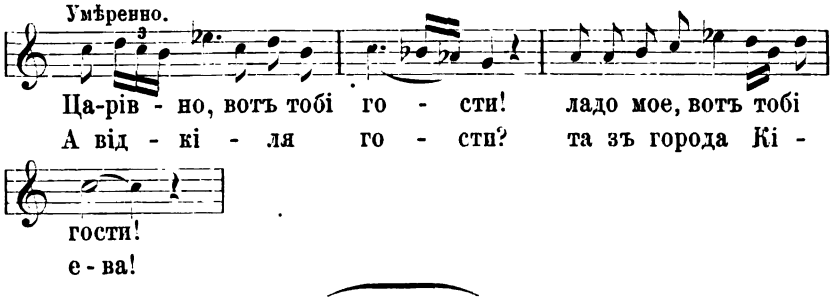
*) Но въ ладу стоитъ b, или si-bemoll, какъ это видно въ 4-мъ тактѣ (обозначено—△).

быть на время вводнымъ и разъигрываетъ самостоятельную роль интервала, пока въ 9-мъ тактѣ не наступило его разрѣшеніе.

И такъ, здѣсь, какъ и въ персо-арабской гаммѣ, „цирефкендъ“ существуетъ въ верхней части звукоряда h, при *es* въ нижней части звукоряда, такъ, какъ будто на верху мажоръ (g—h), а внизу миноръ (c—es). Это придаетъ напѣву какую-то особую, если можно такъ выразиться, ясную прозрачную минорность.

Между записанными нами напѣвами есть одинъ, весьма старинный, выслушанный у одной старухи Воронежской губерніи, лѣтъ двадцать тому назадъ.

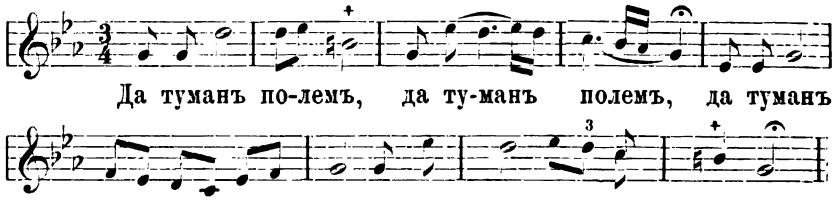
Фиг. 100.



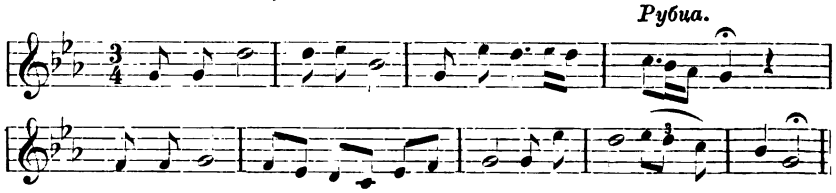
Тутъ тоже, въ звукорядѣ g a *h* c d *es*, рядомъ съ h стоитъ es.

Въ запискахъ о Южной Руси, изданныхъ Кулишемъ, въ т. 2, приведены 24 напѣва, записанныхъ А. Маркевичемъ, между которыми также есть напѣвъ аналогичнаго звукоряда.

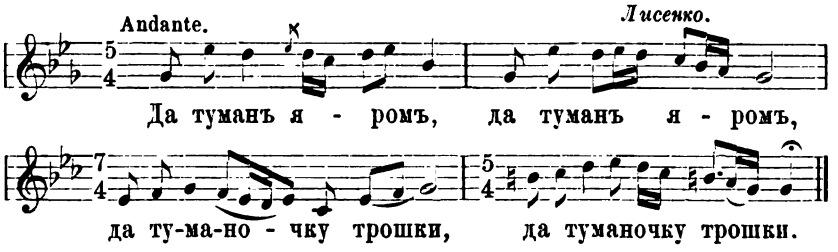
Не скоро. (Записанъ А. Маркевичемъ). **Фиг. 101.**



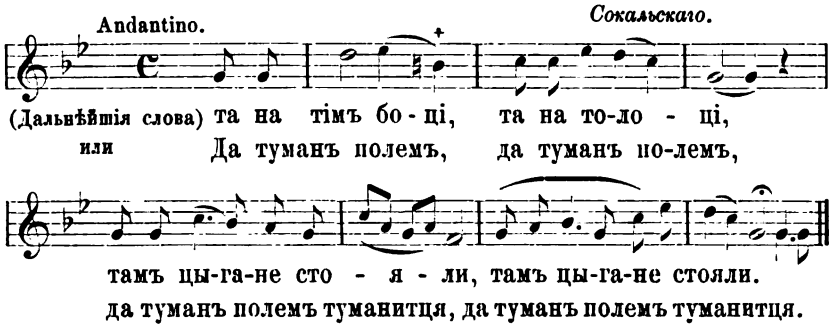
Та же пѣсня, записанная А. Рубцемъ. (Сборникъ Украинскихъ пѣсень. Вып. 2. № 1).



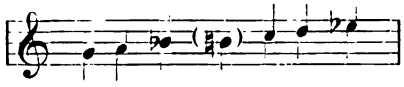
Та же пѣсня, записанная Н. Лисенко (см. Сборникъ Украинскихъ пѣсень. Вып. 2. № 19).



Варіантъ, записанный нами въ Херсонской губерніи.



Варіантъ Рубца довольно схожъ съ напѣвомъ Маркевича, но Рубецъ, какъ приверженецъ строгаго діатонизма, поставилъ во 2-мъ тактѣ—вмѣсто простаго si—si bemoll, который есть въ ладу. Можетъ быть, онъ былъ взятъ и пѣвцомъ, такъ какъ и въ редакціи Лисенко стоитъ (во 2 тактѣ) si bemoll, но за то въ послѣднемъ тактѣ у Лисенко является натуральное si (h) и уже не вводнымъ полутономъ, а самостоятельно, въ родѣ терціи. Для сличенія, мы привели также и нашъ варіантъ (въ тональности съ двумя, а не тремя бемолями), въ которомъ начало и конецъ довольно близки къ первымъ, но средина отличная. У насъ также въ началѣ напѣва простое *si*, какъ и у Маркевича, и оно останавливало наше вниманіе еще при записываніи, такъ что мы спрашивали о немъ пѣвца: точно-ли этотъ тонъ или другой (si ♭) долженъ быть взятъ? И пѣвецъ утверждалъ простое si, которое здѣсь выходитъ уже за предѣлы вводнаго тона по своему положенію (es—h) и продолжительности, хотя и разрѣшается въ с въ слѣдующемъ тактѣ. Такъ какъ и въ первыхъ 3-хъ редакціяхъ нѣтъ тона *as*, то въ ключѣ ихъ должны быть только 2 бемоля. Звукорядъ напѣва:

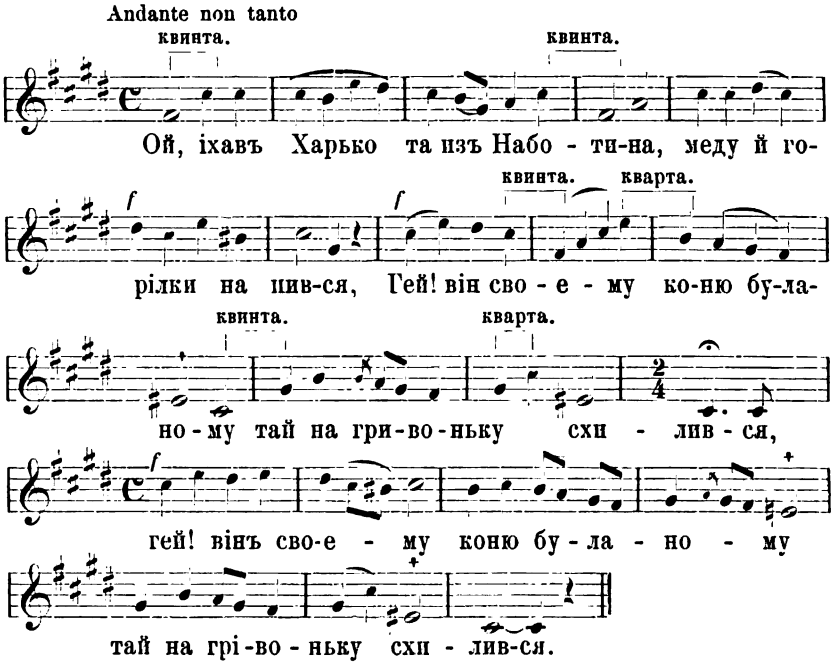


во всякомъ случаѣ даетъ рельефъ простому *si*, ибо ставитъ его въ связь съ es (во 2-мъ и послѣднемъ тактахъ) въ оборотахъ

мелодіи при одновременномъ существованіи si bemoll. Аналогію этому мы встрѣчаемъ только въ персо-арабской гаммѣ „цирефкендъ“.

Вотъ еще пѣсня, заслуживающая вниманія по самостоятельной роли вводнаго тона.

(Сборникъ Лисенко. Вып. 2. № 5). **Фиг. 102.**



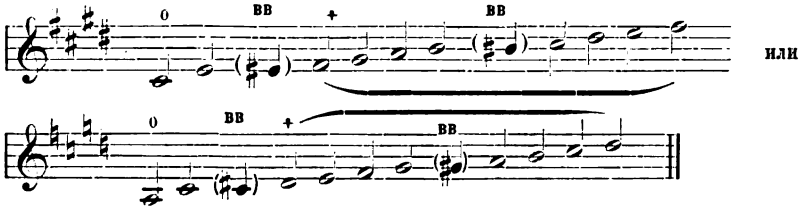
У Лисенко стоитъ вездѣ передъ *d* діэзъ, потому что въ ключѣ онъ поставилъ только 3 діэза, полагая, что это тонъ fis-moll. Но мы поставили 4 діэза въ ключѣ, и тогда потребовалось только два діэза: одинъ на вводный въ тонику (fis) тонъ (cis) и другой— на вводный въ доминанту (cis) тонъ (his). Здѣсь повторяется тоже недоразумѣніе, какое было при пѣснѣ: „Идетъ миленькій“ (См. фиг. 67), въ которой оказался a-moll съ тоникой въ d; здѣсь cis-moll съ тоникой въ fis. Не будь вводныхъ тоновъ cis и his, она была-бы вполнѣ діатонична, въ звукорядѣ фригійскаго лада

кварта.
fis. gis. a. h. cis, dis. e. fis.
квинта.

только не съ древнимъ разрѣзомъ, въ коемъ квинта была на верху, а именно

кварта. квинта.
d. e. f. g. a. h. c. d.

Теперь же, при вводныхъ тонахъ, звукорядъ оказывается такимъ:



т. е. выходитъ a-moll съ тоникой въ d или cis-moll съ тоникой fis. Причины такого несоотвѣтствія тоники съ тональностью мы уже разъяснили прежде. Два вводныхъ тона: въ тонику (eis или cis) и въ доминанту (his или gis) нарушаютъ діатонизмъ, ибо при нихъ существуютъ и неизмѣнные тѣ же діатоническіе интервалы *e* или c., и h или g. Въ 4-мъ отъ конца тактѣ дѣлается упоръ на діатоническое *e*, а во второмъ отъ конца тактѣ (стало-быть, черезъ одинъ тактъ) дѣлается упоръ уже на *eis*, съ цѣлью разбить интервалъ октавы

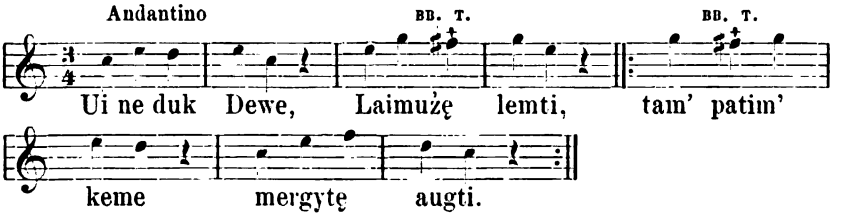
$$(\text{cis}\overset{6}{—}\overset{+}{\text{eis}}\overset{3}{—}\text{cis}).$$

Но при этомъ творецъ пѣсни имѣлъ явную цѣль окрасить конецъ „мажорной“ терціей или „утвердить“ конецъ, ибо минорная терція (cis—e) не была-бы удовлетворительнымъ ни концемъ, ни полуконцемъ. (Она не входитъ и въ рядъ гармоническихъ обертоновъ „основнаго“ тона, который даже, какъ унисонъ, всегда представляетъ въ своихъ обертонахъ мажорный аккордъ).

Вводные тоны устанавливаютъ модуляцію, которая, въ глазахъ гармониста, представляется въ слѣдующемъ видѣ: 1. 2. 3. 4 такты Fis-moll, 5, 6, 7, 8, 9, 10—Cis-moll и E-dur; 11, 12, 13, 14—Fis-moll, 15, 16, 17, 18, 19—Cis-moll и E-dur; 20 и 21 такты Fis-moll. Итого для Fis-moll—10 тактовъ, для Cis-moll и E-dur—11 тактовъ.

Вотъ, напр., литовская пѣсенка, устанавливающая съ помощью вводныхъ тоновъ модуляцію.

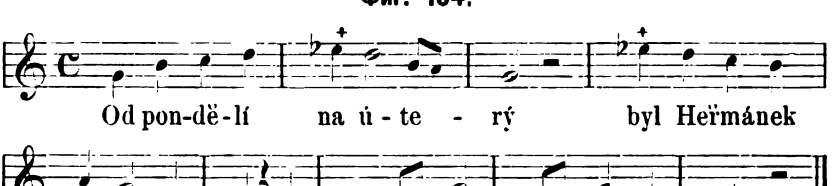
(Nesselmann. № 105). **Фиг. 103.**



Основной тетрахордъ c. d. e.‿f; модуляціонный d. e. fis.‿g.—

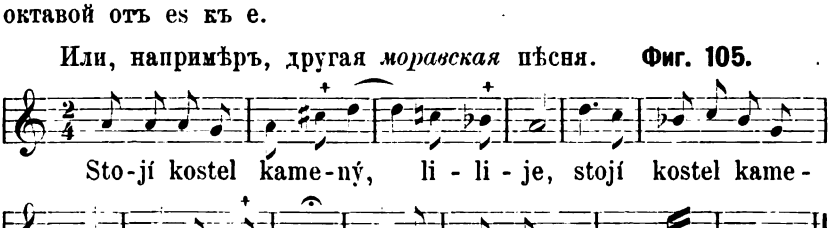
Въ моравскихъ народныхъ пѣсняхъ мы также встрѣчаемъ вводные тоны. Напримѣръ:

Фиг. 104.



Здѣсь *es* играетъ роль апподжіатуры къ d. Интересенъ ходъ октавой отъ es къ e.

Или, напримѣръ, другая *моравская* пѣсня. **Фиг. 105.**



Здѣсь звукорядъ

представлялъ бы гиподорійскій (транспонированный въ D) ладъ, если бы не вводные тоны fis и cis. Второй—проходящій, а первый (fis) очерчиваетъ модуляціонный ладъ d. fis. g. a. b. c. d., основной же ладъ—

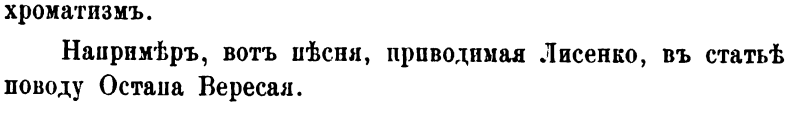
d. e. f. g. a. b. c. d'.,

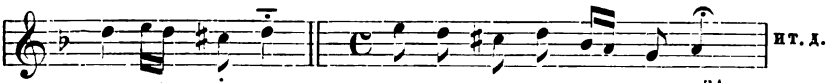
въ коемъ нижній тонъ *d*—приставочный, *a*—основной тонъ, а *e*—конечный.

Сербскія пѣсни тоже любятъ вводный тонъ и вставочный хроматизмъ.

Напримѣръ, вотъ пѣсня, приводимая Лисенко, въ статьѣ по поводу Остапа Вересая.

Фиг. 106.





(NB. Укладыватель и здѣсь поставилъ въ ключѣ 2 бемоля, B и Es и потомъ долженъ былъ постоянно писать отказъ на *Es*, котораго въ пѣсни нѣтъ. Это, по нашему правописанію, D-moll съ тоникой G).

Г. Лисенко видитъ въ звукорядѣ

g. a. b. cis. d. e.

видоизмѣненіе лидійскаго лада (конечно средневѣковаго, Глареануса, ибо у древнихъ это былъ гиполидійскій ладъ) посредствомъ перемѣны *h* на *b*. Но съ такимъ же, если не большимъ правомъ, можно смотрѣть на этотъ звукорядъ, какъ на видоизмѣненіе древняго фригійскаго лада d. e. f. g. a. h. c′. d′., транспонированнаго на G, т. е.

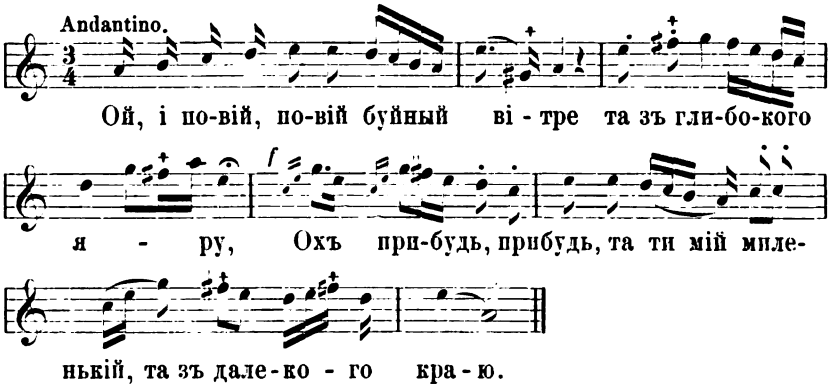
съ перемѣной *c* на *cis*.

Вообще можно сказать, что южные и юго-западные славяне, въ поискахъ за выразительностью и чувствительностью, охотно смягчали интервалы съ помощью вводнаго тона и, какъ выражался бандуристъ Остапъ Вересай, „додавали жалощі“, болѣе отвѣчающей южному страстному темпераменту, т. е. хроматизировали, окрашивали тонъ въ патетическихъ мѣстахъ. А какъ мелкія дѣленія, трети и четверти тона, не входили въ систему народной музыки, то они употребляли для окрашиванія полутонъ, вмѣсто c брали cis, вмѣсто h—b и т. д., т. е. брали тоны, собственно не стоявшіе въ звукорядѣ лада. Это было ихъ средство экспрессіи (Ausdruksmittel, trait d'expression). Полагаю также, что они—при исполненіи—пользовались не только пиѳагорейскими, но и естественными интервалами и, смотря по надобности, брали 3-ю ступень (терцію) то выше, то ниже, что было нами подмѣчено у иныхъ исполнителей. Пиѳагорейская большая терція—выше, открытѣе и крикливѣе, чѣмъ гармоническая,—на оборотъ, малая—смутнѣе, тусклѣе, закрытѣе, ниже естественной; различія эти замѣтны для тонкаго слуха. Персо-арабы, какъ мы видѣли, пользовались этимъ рессурсомъ, основаннымъ на дѣленіи $^1/_{10}$ цѣлаго тона.

Что южно-русская музыка пользуется вообще вводнымъ тономъ не только для смягченія входа въ тонику, для нисходящаго и

восходящаго движенія, но и для „экспрессіи, употребляя его въ этомъ случаѣ, какъ хроматизированный (на полтона) интервалъ, тому мы приведемъ еще нѣсколько примѣровъ.

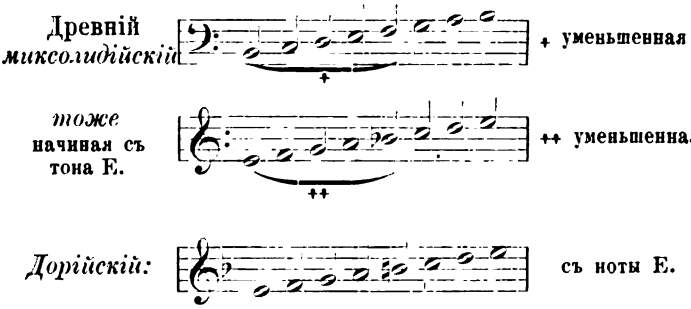
(Сборникъ Лисенко. Вып. 1. № 27). **Фиг. 107.**



Здѣсь до очевидности ясно, что fis прибавлено позднѣе для пущей „жалости“ или патетизма, потому что безъ него (при f) пѣсня представляетъ совершенно правильное построеніе въ древнемъ гиподорійскомъ ладу (a—a′) и даже съ древнимъ разрѣзомъ (въ e). Тонъ fis, поставленный въ ясныя отношенія къ c (въ 3-мъ и 5 тактахъ), характеризуетъ собою квинту гиполидійскую или синтонолидійскую

$$c^{1}\ d^{1}\ e^{1}\ fis^{1\frac{1}{2}}\ g,$$

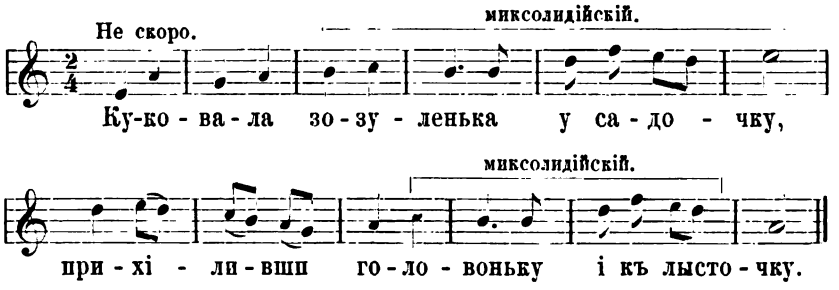
представляющую три тона къ ряду (tritonus) или высшую степень напряженія въ ряду ладовъ. Этимъ характеромъ tritonus'a пользуется пѣвецъ для усиленія экспрессіи, для чего хроматизируетъ *f*. Также точно наоборотъ, для болѣе печальнаго эффекта, выраженія сдавленной скорби и безутѣшной печали, пользуются наиболѣе „ощущеннымъ“ изъ ладовъ—„миксолидійскимъ“ (древнимъ), который въ ряду ладовъ стоитъ даже ниже дорійскаго, ибо требуетъ бемоля (а не діэза).



Для примѣра употребленія этой уменьшенной квинты, состоящей изъ 2-хъ малыхъ терцій, мы приведемъ нѣсколько пѣсень.

А. Рубецъ (пѣсня Стародубскаго уѣзда). См. „Музыкальный Сезонъ“ 1869 г. № 3.

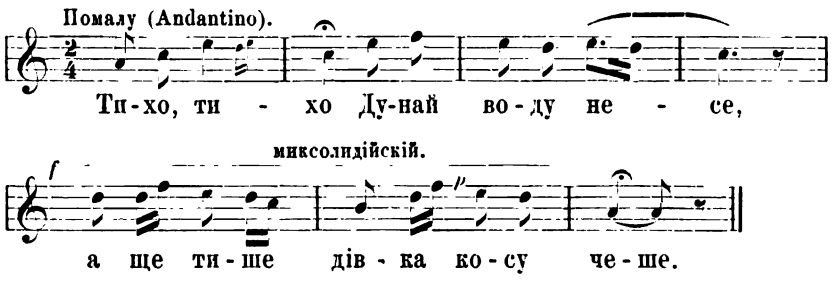
Фиг. 108.



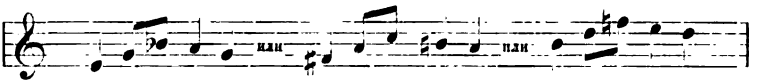
Мы отмѣтили чертою эти ходы малыми терціями, характеризующими миксолидійскій ладъ, который своею частью входитъ въ организацію этого звукоряда.

Вотъ пѣсенька, изъ числа записанныхъ І. Артемовскимъ-Гулакомъ (сборникъ Іосифа Артемовскаго-Гулака. № 8).

Фиг. 109.



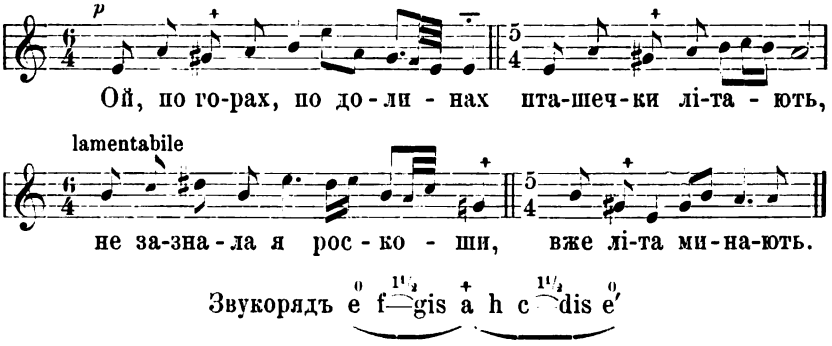
Тоже—въ 5 и 6 тактахъ отрывокъ миксолидійскихъ 2-хъ малыхъ терцій. Вообще оборотъ напѣва такой:



Мы встрѣчаемъ его нерѣдко въ южно-русскихъ пѣсняхъ, претендующихъ на особо усиленную „жалость“ или чувствительность, близкую къ плаксивости,—и этотъ эффектъ производится двумя малыми терціями (разбитымъ уменьшеннымъ трезвучіемъ h—d—f).

Два вводныхъ тона легко переводятъ напѣвъ въ восточный хроматизмъ. (Сборникъ Лисенко, Вып. 2. № 35.)

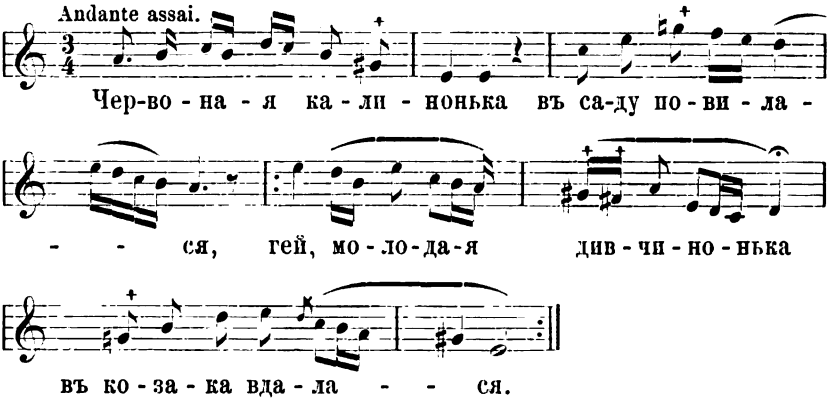
Фиг. 110.



даетъ однакожъ чувствовать въ 3-мъ тактѣ основное простое *g*. Пѣсня эта женская, полная грусти о бѣдной долѣ въ жизни, и вводные тоны сыграли свою роль. Тоника здѣсь *a*, доминанта *e*, къ нимъ обѣимъ взяты вводные тоны *gis* и *dis*.

Или, вотъ пѣсня, съ помощью вводныхъ тоновъ, явно модулирующая. (Записана нами отъ женщины изъ Кіевской губерніи).

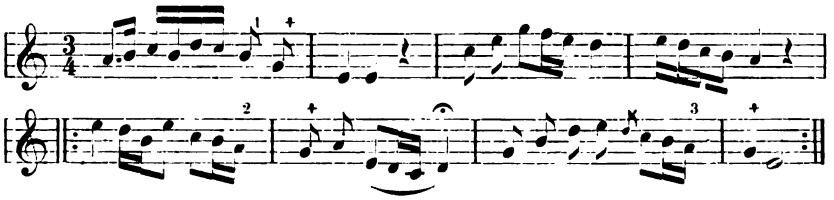
Фиг. 111.



Нами отмѣчены крестиками тоны *g* и *gis*, каждый разъ обозначающіе для насъ: первый—мажорный тонъ (c-dur), второй—минорный (a-moll). Кромѣ того, для смягченія мелодическаго движенія введено и *fis* въ тактѣ 6-мъ. Тѣмъ не менѣе, мы не можемъ сказать, что построеніе этой мелодіи—октавное въ современномъ смыслѣ. Нѣтъ! оно вполнѣ квинтовое, и даже конецъ вполнѣ народный—въ нашей доминантѣ. Звукорядъ признаетъ и основной діатоническій тонъ *g*, который играетъ самостоятельную роль, выступая дважды въ тактахъ 3-мъ и 7-мъ. Попробуйте выкинуть вводные тоны gis и fis, взявъ вмѣсто нихъ *g* и *f*, и вы

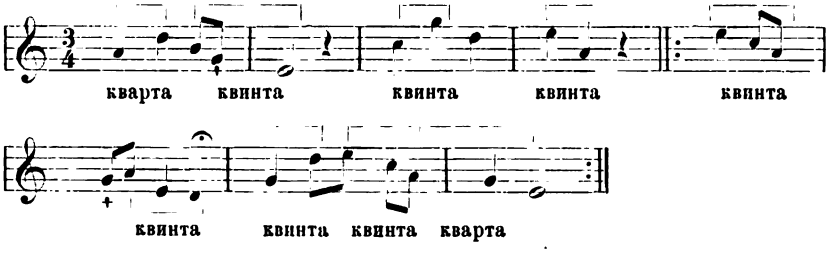
увидите, что мелодія мало измѣнится, а только потеряетъ нѣсколько въ мягкости.

Фиг. 112.

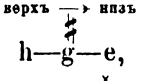


Приведемъ основные ходы этой пѣсни въ упрощенную схему:

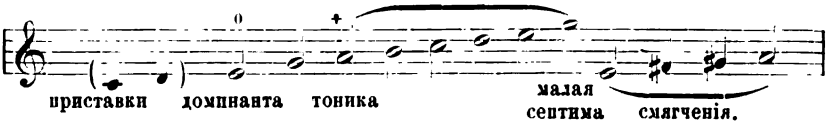
Фиг. 113.



Если теперь обратить вниманіе, въ какихъ точкахъ сдѣлано измѣненіе діэзомъ, то мы увидимъ, что это все промежуточные тоны, среди отчетливо и ясно проведеннаго квинтоваго строенія (мы поставили крестики на этихъ тонахъ). Вводный тонъ ни разу не ведетъ здѣсь (какъ и въ прежнихъ примѣрахъ) въ *октаву* тоники, каковою слѣдуетъ признать тонъ *a*, а доминантой его тонъ *e*, коимъ кончается напѣвъ. *Gis* постоянно служитъ только для окрашиванія терціи въ ходѣ



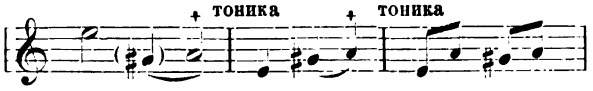
съ цѣлью придать минорности напѣва болѣе ясный, прозрачный характеръ, который смягчаетъ тусклость малой терціи въ этомъ самомъ ходѣ, представляющемъ разбитое трезвучіе. Но этотъ вводный тонъ не ведетъ въ октаву и, слѣдовательно, не разъигрываетъ роли вводнаго тона въ октавной системѣ, т. е. *большой септимы*. Напротивъ, въ звукорядѣ ясно дана малая септима *g* гиподорійскаго лада.



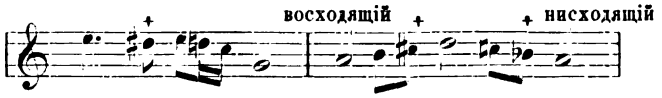
Слѣдовательно, вводный тонъ явился тутъ вслѣдствіе „украшенія“, фіоритуры, и онъ собственно никуда не ведетъ, а только окрашиваетъ въ мажоръ ходъ внизъ, отъ тоники къ доминантѣ. Въ другихъ же случаяхъ, онъ вводитъ въ тонику, но не въ октаву, стало быть, не переступаетъ барьера квинтовой системы, въ чемъ можно убѣдиться, разсмотрѣвъ приведенные прежде примѣры. (Фиг. 102 даетъ вводные тоны въ тонику и доминанту, eis и his, но не въ октаву; фиг. 110—тоже самое и т. д.).

Въ виду вышесказаннаго, мы подводимъ измѣненія основныхъ діатоническихъ интерваловъ въ южно-русскихъ напѣвахъ подъ слѣдующіе типы.

1) *Вводный въ тонику* (снизу вверхъ) или апподжіатура тоники.



2) *Проходящій вводный тонъ*, въ мелкихъ группахъ или украшеніяхъ (мелизмахъ). (Нисходящій и восходящій).

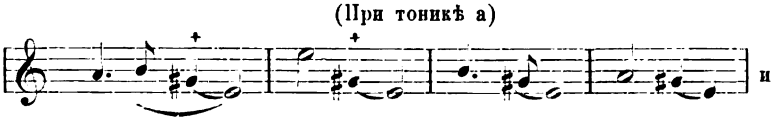


3) *Вводный въ доминанту* или апподжіатура доминанты.

Когда въ томъ же напѣвѣ есть и вводный въ тонику тонъ, то получается восточно-хроматическая гамма съ тоникой на 4-ой ступени, какъ тутъ показано. (Для примѣра см. фиг. 110).

4) *Окрашивающій терцію* нижняго тона (доминанты) въ нисходящемъ движеніи напѣва, для полученія мажорной терціи внизъ.

(При тоникѣ a)



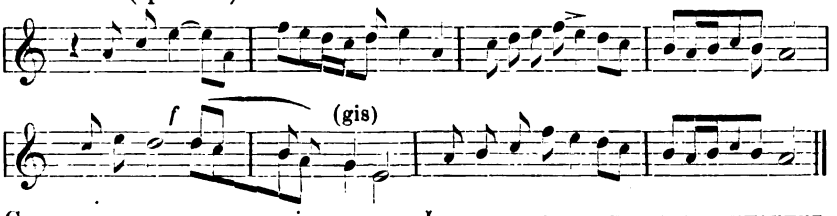
(Для примѣра смотри фиг. 111, 102, 95 и пр.)

Первый типъ измѣненія, какъ самый легкій, встрѣчается въ южно-русскихъ пѣсняхъ часто и, очевидно, служитъ для смягченія перехода и лучшей связи двухъ тоновъ; но онъ никогда не нарушаетъ квинтоваго строя или склада пѣсни и, кромѣ того, почти всегда существуетъ въ напѣвѣ одновременно съ основнымъ, неизмѣннымъ діатонизмомъ. Отъ того, этотъ вводный тонъ можетъ

выбрасываться безъ всякаго измѣненія склада и характера напѣва. Мы относимъ его скорѣе къ аттрибутамъ исполненія и субъективности пѣвца, чѣмъ къ плану постройки, творчества или складу пѣсни.

Вотъ, напримѣръ, протяжный напѣвъ, въ которомъ, безъ вводнаго тона, мы получаемъ какъ бы обще-русскую пѣсню въ родѣ „Лучинушки“; но прибавьте только вводный въ тонику тонъ (gis), и вы сейчасъ придадите ему окраску южно-русскаго напѣва (окраска терціи).

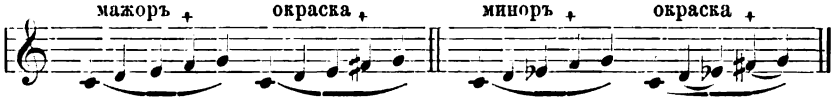
Andante (протяжно). **Фиг. 114.**



Съ вводнымъ тономъ *gis* вы встрѣчаете его въ ряду украинскихъ напѣвовъ (См. Сборникъ Лисенко. Вып. 2 №. 26).

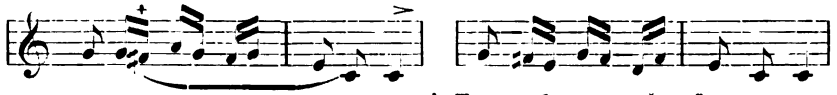
5) *Окрашивающій кварту*, для полученія чрезмѣрной кварты въ квинтѣ мажорной или минорной. Напр.:

Фиг. 115.



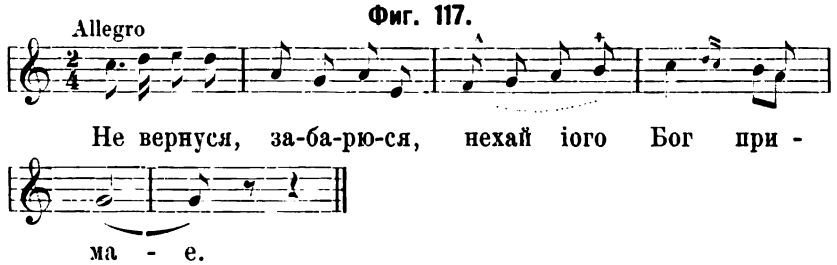
Мы приводили уже примѣръ въ пѣснѣ фиг. 107. Приструнки бандуры Остапа Вересая имѣли этотъ строй мажорной квинты съ чрезмѣрной квартой, что отражалось и въ плясовыхъ напѣвахъ его, исполняемыхъ на этой бандурѣ. Вотъ отрывокъ изъ пѣсни (плясовой): „ой, ты старый, старый дідъ“.

Фиг. 116.



Или, напр., отрывокъ изъ пѣсни (гуртовая): „Ой, вернися, козаченьку“

Фиг. 117.



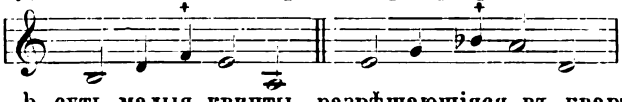
Здѣсь h составляетъ чрезмѣрную кварту къ f (въ 3-мъ тактѣ)= f—h, которая разрѣшается въ квинту.

Окрашенная минорная квинта отъ чрезмѣрной кварты обращается въ мадъярскій тетрахордъ, съ тоникой на второй ступени

$$(d\smile es\overset{1^1/_2}{—}fis\smile g),$$

причемъ, остающійся за штатомъ, нижній тонъ (c)—будучи привлекаемъ къ напѣву, какъ приставочный, и давая тогда чувствовать fis, какъ чрезмѣрную кварту на тускломъ фонѣ минора—способенъ придавать обороту фразы стремительный, мрачный, угрожающій характеръ. Въ мажорной же квинтѣ, напряженность чрезмѣрной кварты будетъ отвѣчать или размаху плясовой удали или проявленію особо сильнаго лирическаго чувства (патетизма).

6) *Окрашивающій квинту*, для полученія малой квинты, которая своими двумя малыми терціями производитъ впечатлѣніе чего-то стѣсненнаго, удрученнаго, сдавленнаго. Она разрѣшается въ кварту, тогда какъ чрезмѣрная кварта разрѣшалась въ квинту.



h—f, e—b суть малыя квинты, разрѣшающіяся въ кварты h—e, e—a. (См. фиг. 108. 109).

Всѣ исчисленные пріемы хроматизаціи діатоническихъ тоновъ южно-русскій темпераментъ употребляетъ для усиленія *экспрессіи* напѣва: особаго *напряженія* (чрезмѣрной квартой), особой *опущенности*, сдавленности (малой квинтой), *просвѣтленія* минора (мажорной терціей къ доминантѣ), *смягченія* входа въ тонику и выхода изъ нея (вводный въ тонику тонъ), *смягченія* движенія между квартами (проходящіе: восходящій и нисходящій тоны), *усиленія* лирическаго чувства (страстности, патетизма) помощью вводнаго въ доминанту тона (при вводномъ тонѣ въ тонику).

И такъ, вводный тонъ не играетъ въ южно-русской музыкѣ роли *большой септимы*, свойственной современной европейской системѣ, а роль *окрашивающаго* (хроматизирующаго) интервала въ тетрахордной системѣ, свойственной квинтовой эпохѣ. Въ этомъ окрашиваніи южно-русскіе напѣвы имѣютъ черту общую съ народной музыкой сербовъ, южно-славянъ, персовъ, арабовъ, византійцевъ, ново-грековъ и всего вообще „азіатскаго востока“. Но въ тоже время, вводный тонъ приближаетъ эти напѣвы, по внѣшнему виду, къ современнымъ тональностямъ мажора и минора, свойственнымъ западной октавной музыкѣ, хотя, по своему *складу*, они не подходятъ подъ складъ современной, гармонической музыки.

ГЛАВА XVI.

Музыкальные заносы изъ Азіи въ Европу. Вліяніе крестовыхъ походовъ и появленіе вводнаго тона. Общія черты вводнаго тона южно-русскихъ пѣсень съ азіатскимъ хроматизмомъ. Мнѣніе Лисенко объ отличіи напѣвовъ сѣвера и юга Россіи. Признакъ „ладовъ“ для этого недостаточенъ. Недоумѣніе Бурго-Дюкудрэ надъ ладами ново-греческихъ пѣсень. Южно-русскіе напѣвы съ звукорядомъ строя персо-арабскаго „цирефкенда“.—Большой септимы не было въ народной музыкѣ и ея роли не игралъ вводный тонъ южно-русскихъ напѣвовъ. Замѣчаніе Прача. Мажоры и миноры въ сборникахъ русскихъ пѣсень. Главное—не во внѣшнемъ „ладѣ“, а во внутреннемъ складѣ. Общность напѣвовъ сѣвера и юга.

Мы указали на главнѣйшія особенности, отличающія, по нашему мнѣнію, южно-русскій народный стиль музыки отъ сѣверно-русскаго. Къ этому прибавимъ еще нѣсколько общихъ заключеній.

Вводный тонъ, явившійся на югѣ Россіи, многимъ казался (напр. Сѣрову) продуктомъ вліянія польскаго или западно-европейскаго. Но это—очевидное недоразумѣніе.

Польскіе чисто *народные* напѣвы, какъ можно заключить изъ богатаго ими сборника Оскара *Кольберга*, и безъ того чрезвычайно похожи на малорусскіе,—за исключеніемъ характерныхъ плясовыхъ напѣвовъ, свойственныхъ извѣстнымъ типамъ польскихъ плясокъ (мазурка, краковьякъ и т. п.). Въ малорусскихъ же напѣвахъ, мазурочные ритмы встрѣчаются довольно рѣдко, и тогда обличаютъ явное заимствованіе, въ силу сосѣдства и общаго славянскаго происхожденія. Но въ то время, когда въ южно-русской народной музыкѣ уже являются вводные тоны (вѣроятно съ 14—15 вѣковъ, съ возникновеніемъ казачества, если не ранѣе), въ западной Европѣ они еще не успѣли оказать своего вліянія, въ смыслѣ измѣненія прежней музыкальной системы. Съ нимъ боролась римская церковь,—и вводный тонъ, являясь контрабандою, былъ достояніемъ музыки высшихъ образованныхъ классовъ, которые, временами, могли его слышать въ церковныхъ хоралахъ и въ свѣтскихъ мадригалахъ сложной полифонической музыки. Это была новинка для культурныхъ даже классовъ запада, а простой народъ могъ даже не знать ея. И откуда взялась эта новинка? И какъ она могла перейти

отъ высшихъ классовъ запада Европы въ простой народъ на югѣ Россіи?

Есть данныя, позволяющія предполагать, что и въ западную Европу она пришла съ азіатскаго востока.

Мы видѣли, что древняя персидская система, усвоенная и аравитянами, имѣла многія такія черты, которыя свойственны только современной европейской музыкальной системѣ. Такъ, ихъ 17-ступенная гамма мало по малу превратилась въ 12-ступенную, аналогичную съ современной европейской, въ которой октава подѣлена на 12 полутоновъ. Обладая и квинтовыми (пиѳагорейскими) и естественными (терцовыми) интервалами, они могли построить нѣсколько ладовъ или гаммъ въ чистомъ естественномъ строѣ, пригодномъ и для гармоническихъ цѣлей (напр. лады, называемые растъ, гуссейни, гидшафтъ); и хотя они не употребляли гармоніи, но у нихъ былъ вводный въ октаву тонъ, котораго не было ни у древнихъ грековъ, ни у европейцевъ первой половины среднихъ вѣковъ. Нѣмецкій писатель Кизеветтеръ, съ доктринерскимъ упрямствомъ, старался пригнуть этотъ фактъ подъ гипотезу, будто его занесли въ Персію христіанскіе миссіонеры изъ Европы. Но на такую произвольную догадку болѣе самостоятельный умъ физіолога Гельмгольца, привыкшаго къ точности естественно-историческаго метода, не могъ не возразить вопросомъ: не наоборотъ-ли? Въ Европѣ 14 и 15 вѣковъ, музыкальная система еще не далеко шагнула впередъ отъ системы древности, блестяще выработанной въ теоріи античныхъ грековъ. Персы и арабы, къ тому же, гораздо ранѣе (уже въ 10 вѣкѣ) имѣли превосходное изложеніе греческой теоріи въ трудахъ знаменитаго восточнаго писателя *Farabi*; учиться у миссіонеровъ имъ было не чему, если не считать едва зарождавшихся зачатковъ гармоніи, которой однакожъ восточные народы не желали принимать ни тогда, ни теперь. „Скорѣе можно задать вопросъ, говоритъ Гельмгольцъ *),— не основаны-ли на персидскихъ традиціяхъ отрывки естественной системы, оказавшіеся у александрійскихъ грековъ и не позаимствовали Европа, въ эпоху крестовыхъ походовъ, кое-что по музыкѣ отъ востока? По части лютневыхъ инструментовъ съ грифомъ (позволявшимъ мѣнять тонъ придавливаніемъ струны) и смычковыхъ,— это весьма вѣроятно; но и въ устройствѣ ладовъ (гаммъ) является вопросъ о вводномъ тонѣ, который уже давно существовалъ на востокѣ и который послѣ того начинаетъ появляться въ европейской юго-западной музыкѣ“.

*) Die Lehre von den Tonempfindungen, S. 437.

Если и для Европы занесеніе вводнаго тона съ азіатскаго востока, вслѣдствіе ея общенія съ нимъ въ эпоху крестовыхъ походовъ, представляется очень вѣроятнымъ, то что же сказать о югѣ Россіи, который всегда былъ ближе къ этому востоку, чѣмъ западная Европа?

И зачѣмъ тутъ нуженъ былъ столь окольный путь—какъ черезъ югъ и западъ Европы? Мы уже видѣли общія черты въ южно-русской музыкѣ съ персо-арабскою не только въ вводномъ тонѣ, но и въ инструментахъ; общность открывалась также и въ составныхъ частяхъ орнаментовъ южно-русскаго и персидскаго, она видна также въ одеждѣ, головномъ уборѣ и т. д. Такъ: козацкіе шаровары—древне-персидскаго происхожденія; барашковая шапка южно-руссовъ свойственна почти всему азіатскому востоку, бритье бороды съ оставленіемъ усовъ, даже бритье части волосъ на головѣ, свойственное южно-руссамъ и общеупотребительное у запорожцевъ, было въ употребленіи и у древнихъ скиѳовъ, древнихъ персовъ и другихъ азіатскихъ народовъ. Нельзя при этомъ пройти безъ вниманія то обстоятельство, что козакинъ съ косымъ воротникомъ (халатъ), свойственный народамъ монгольскаго племени (туранскаго), не употреблялся азіатскими племенами арійскаго происхожденія, напр., персами, семитами и др., которые употребляли кафтанъ съ прямымъ разрѣзомъ, идущимъ отъ шеи по бѣлой линіи вдоль груди и ниже; таковы были и запорожскіе и вообще козацкіе кафтаны.

А какъ южно-русскіе напѣвы оказываются весьма близкими, по складу и употребляемымъ интерваламъ, съ сербскими, народно-польскими, моравскими, болгарскими и вообще южно-славянскими, то не ведетъ-ли это скорѣе къ предположенію объ ихъ общемъ съ персами *арійскомъ* корнѣ въ глубокую до-историческую древность, когда еще не было столь замѣтно индивидуальнаго различія между всѣми этими племенами арійскаго племени, къ которому относятся равно и персы, и славяне. Древняя цивилизація персовъ, можетъ быть, отчасти преемственная отъ ассиріянъ, послужила основою и для культуры завоевателей ихъ страны—аравитянъ, а частью и для турокъ.

Прибавимъ къ этому, что и употребленіе вводнаго тона въ южно-русской музыкѣ—то-же, что и на всемъ азіатскомъ востокѣ, сложившееся подъ вліяніемъ древней персидской культуры: онъ не ведетъ въ октаву, а служитъ средствомъ для окрашиванія (хроматизаціи) интерваловъ въ предѣлахъ квинты для усиленія экспрессіи. Отъ того, скорѣе можно сказать, что южно-русская

музыка „*объазіатилась*“, чѣмъ „*объевропеилась*“, ибо она окрасилась, охроматизировалась,—чего не случилось съ западно-европейской музыкой отъ введенія въ ея систему вводнаго тона.

Осталась-ли эта особенность южно-русской музыки, какъ самобытно присущая ей отъ временъ глубокой до-исторической древности (не только въ мелодіи, но и въ ритмѣ стихосложенія, также имѣющаго общія черты съ глубокою древностью азіатскаго востока, съ стихосложеніемъ древнихъ зендовъ, иранцевъ и др., какъ это будетъ объяснено въ отдѣлѣ о „ритмическомъ складѣ“ народной музыки), или она мало по малу образовалась отъ болѣе близкаго общенія южной Россіи, начиная съ 12—13 вѣковъ, съ валахами, венграми, турками и другими племенами, воспріявшими восточно-азіатское вліяніе въ одеждѣ, нравахъ и музыкѣ?—на это трудно отвѣтить опредѣленно.

Несомнѣнно лишь то, что въ этой характерной окраскѣ интерваловъ всего удобнѣе и легче подмѣтить отличія южно-русской мелодіи отъ сѣверно-русской. Въ этомъ мы отчасти расходимся съ мнѣніемъ почтеннаго изслѣдователя малорусскихъ пѣсень, Лисенко, который говоритъ: „безспорно, малорусскія народныя мелодіи, исходя изъ глубокой древности, имѣютъ въ основаніи также, какъ и великорусскія, древне-церковные или греческіе лады, несходные съ современными музыкальными гаммами, хотя и тутъ въ великорусскихъ народныхъ пѣсняхъ встрѣчаются, большею частью, гаммы *фригійская*, *миксолидійская* и *эолійская*, а въ малорусскихъ пѣсняхъ часто—*іонійская*, попадается нерѣдко *лидійская* (нигдѣ до сихъ поръ не встрѣчаемая въ великорусскихъ) и отчасти *дорійская* (въ великорусскихъ пѣсняхъ тоже довольно рѣдкая). Но, тогда какъ великорусскія пѣсни сохранили—во всей неприкосновенной чистотѣ и замкнутости—древніе лады, малорусскія внесли въ нихъ болѣе элемента лирическаго и страстнаго,—„додалі жалощів“, по счастливому выраженію бандуриста,—отъ чего мелодія, изъ діатонической, спокойно-безстрастной, постоянно приближалась къ минорной гаммѣ и допускала хроматизмъ, такъ сказать „европеизировалась“, не теряя впрочемъ своихъ этически-характерныхъ красотъ. Отъ того мы и находимъ на югѣ видоизмѣненные изъ этихъ древнихъ ладовъ три своеобразныхъ минора. Діатонизмъ чистый встрѣчается рѣдко, какъ исключеніе; кромѣ этихъ трехъ родовъ минора, встрѣчаются прямо настоящій мажоръ или миноръ съ вводною нотою (note sensible*).“

*) Статья Н. Лисенко по поводу думъ и пѣсень Остапа Вересая, въ запискахъ Ю.-З. Отдѣла географическаго Общества.

Послѣ всѣхъ предъидущихъ нашихъ разъясненій, приведенныя слова Лисенко нуждаются въ поправкахъ и оговоркахъ. Прежде всего, приводимыя имъ греческія названія суть невѣрныя, средневѣковыя, Глареануса, и ихъ слѣдуетъ перевести на истинныя древне-греческія: вмѣсто фригійская—дорійская, вмѣсто миксолидійская—гипофригійская (или іонійская), вмѣсто іонійская—лидійская, вмѣсто лидійская—гинолидійская (или синтонолидійская), вмѣсто дорійская—фригійская. Эолійская, одинаковая и у древнихъ, и у Глареануса, называлась иначе гиподорійскою.

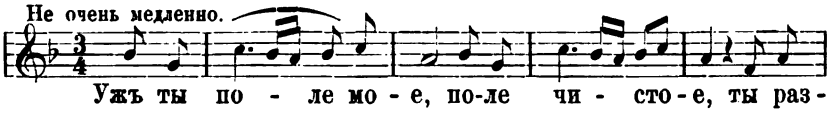
Стало быть, для южно-русскихъ напѣвовъ, по мнѣнію Лисенко, наиболѣе свойственны древне-греческіе лады: лидійскій, гиполидійскій и фригійскій, а для сѣверно-русскихъ напѣвовъ—дорійскій, гипофригійскій и гиподорійскій. Послѣдніе лады встрѣчаются однакоже и между южно-русскими пѣснями, тогда какъ лидійскій и гиполидійскій почти вовсе не встрѣчаются въ великорусскихъ пѣсняхъ.

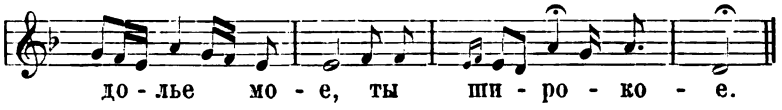
Но мы уже неоднократно указывали на неудобства—основывать отличія на ладахъ, ибо многія пѣсни основаны на звукорядѣ менѣе 8—7 тоновъ, напр. на 4, 5 и 6 тонахъ; а тогда уже нельзя съ точностью опредѣлить лада. Далѣе, употребленіе невѣрныхъ греческихъ названій *западныхъ* (почему же не восточныхъ?) церковныхъ ладовъ только увеличиваетъ недоразумѣніе. И отъ чего къ русскимъ свѣтскимъ напѣвамъ должны быть примѣняемы церковные, а не *свѣтскіе* древне-греческіе лады съ ихъ подлинными названіями?—Опять странность и произволъ, ни на чемъ не основанный.

Наконецъ, согласившись даже на древне-греческія названія, мы все-таки видимъ, что площадь примѣненія ихъ ограничена только пѣснями съ 7 и 8-тонными звукорядами, а остальные остаются внѣ всякаго сравненія. Но и въ этихъ 7 и 8-тонныхъ звукорядахъ часто бываютъ два неодинаковыхъ тетрахорда, отъ чего являются лады-помѣси (modes hybrides). Притомъ же, если не указаны разрѣзъ и внутренняя организація звукоряда, то названіе лада еще ничего не доказываетъ: по тонамъ, можетъ быть одинъ ладъ, а по разрѣзу и организаціи—другой.

Вотъ, напр., одна изъ великорусскихъ пѣсень, *протяжная*, хороводная. (Сборникъ Балакирева. № 27).

Фиг. 118.





Звукорядъ пѣсни d′. e′. f′. g′. a′. b′. c″.—семь тоновъ. Куда вы его причислите, къ какому ладу? Можно на это отвѣчать—пожалуй, къ гиподорійскому (или эолійскому), если прибавить вверху восьмой тонъ (d″), но тогда разрѣзъ будетъ въ *a′*, т. е.:

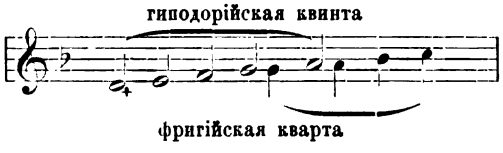
d′ e′ f′ g′ a′ b′ c″ d″ (транспонированная отъ a h c′ d′ e′ f′ g′ a′).

квинта.

Однакожъ такой разрѣзъ звукоряда примѣнимъ только ко 2-й части напѣва (послѣднимъ 4-мъ тактамъ), а 1-я часть организована въ звукорядъ

g′ a′ b′ c″,

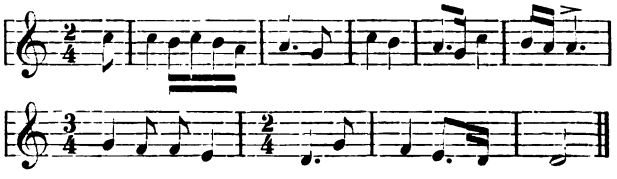
фригійскій тетрахордъ. Стало быть, звукорядъ этой пѣсни организованъ изъ входящихъ другъ въ друга кварты и квинты:



причемъ нижняя квинта, въ своемъ нижнемъ тонѣ, представляетъ тонику (d′).

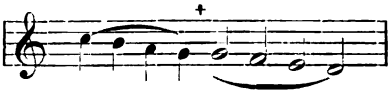
Подобные случаи представлялись не рѣдко и собирателю *ново-греческихъ* мелодій, Бурго-Дюкудрэ. Напр.: пѣсня № 6 въ его сборникѣ имѣетъ звукорядъ d e f g a h c (мы транспонируемъ на $1^1/_2$ тона выше для удобства сравненія). Желая дать ему названіе лада, Бурго впалъ въ раздумье: если прибавить внизу тонъ (*c*), то получится гиполидійскій, а если прибавить вверху тонъ (d), то получится фригійскій. И вотъ, почтенный французскій ученый разрѣшаетъ такъ: „по нашему мнѣнію, мелодія этого звукоряда участвуетъ въ обоихъ ладахъ (participe de deux modes)“.

Фиг. 119.



Два отрывка эти ясно указываютъ на разрѣзъ въ *g*, вслѣдствіе чего звукорядъ дѣлится на два нисходящихъ тетрахорда:

верхъ c h a g
g f e d низъ =

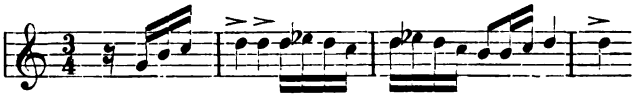


Верхняя кварта—лидійская, нижняя—фригійская. А названіе лада все-таки непримѣнимо безъ натяжки.

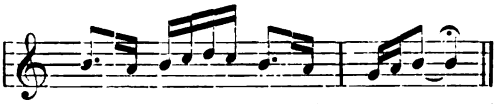
Подобный же случай въ № 22 его же сборника ново-греческихъ мелодій.

Фиг. 120.

Начало такое:



Конецъ такой:

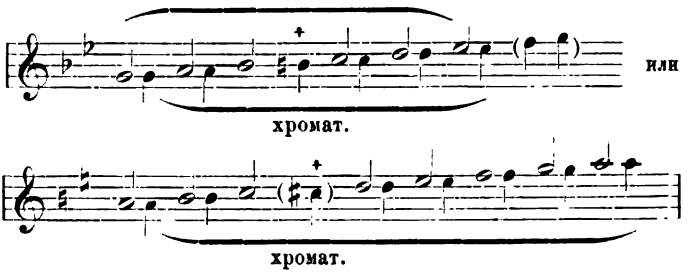


Бурго-Дюкудрэ относитъ этотъ напѣвъ къ „гипофригійской“ гаммѣ съ измѣненнымъ *e* въ *es* (но для этого недостаетъ характернаго для этой гаммы f при нижнемъ тонѣ g). Гевартъ (Gevaërt) узнаетъ здѣсь древнюю „миксолидійскую“ гамму (h. c. d. e. f. g. a. h.) съ устоемъ въ h. Мы же готовы тутъ видѣть слѣдъ персо-арабской гаммы „цирефкендъ“, въ которой рядомъ съ es находится въ звукорядѣ *h*. Такой звукорядъ:

g. a. *h*. c. d. *es*.

мы встрѣчали и въ южно-русскихъ напѣвахъ (См. фиг. 99, 100, 101), а также въ моравскомъ (фиг. 104). Мы его производимъ отъ гиподорійскаго лада съ хроматизованной терціей.

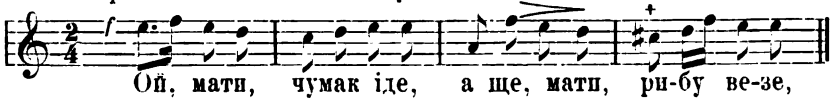
Фиг. 121.



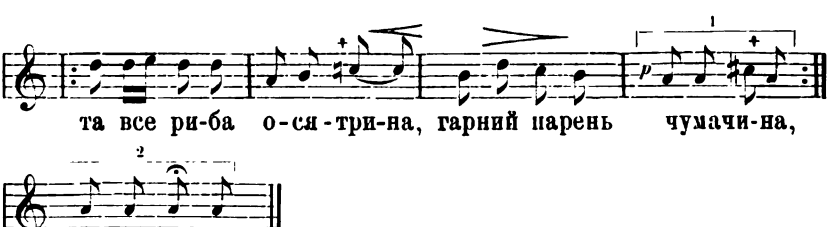
Вотъ для примѣра нѣсколько образчиковъ такихъ звукорядовъ изъ южно-русскихъ напѣвовъ:

(Сборникъ Іосифа Артемовскаго-Гулака. № 7).

Быстро. **Фиф. 122.**

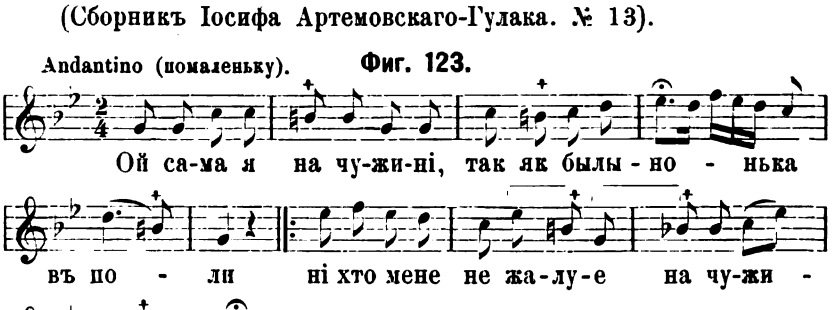


Ой, мати, чумак іде, а ще, мати, ри-бу ве-зе,



(Сборникъ Іосифа Артемовскаго-Гулака. № 13).

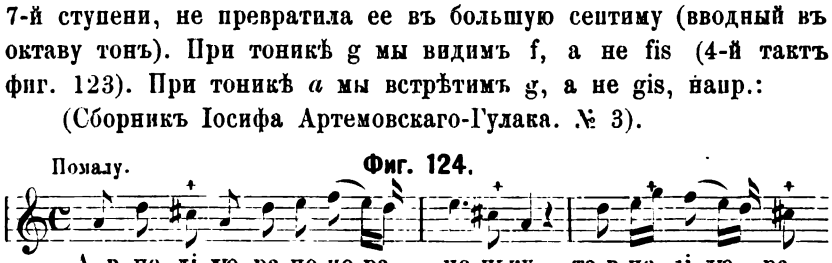
Фиг. 123.



Мало того, что рядомъ съ хроматизованной терціей дается и основная, неизмѣнная въ ладу (въ фиг. 122, въ тактахъ 6 и 7 простое c, въ фиг. 123, въ тактахъ 9 и 10 основное b), творецъ напѣва какъ бы съ особымъ намѣреніемъ рельефно выдвигаетъ окрашенную терцію, ставя ее въ связь cis‿f (въ 4 тактѣ фиг. 122) и es—h (въ 8 тактѣ фиг. 123) и *h*—*b* (въ 8—9 тактѣ фиг. 123), чтобы дать ясно почувствовать ихъ отличіе отъ cis—fis, или c—f, или es—b, и тѣмъ обратить вниманіе на окраску (хроматизацію), достигнуть ею желаемаго эффекта. Но окраска не коснулась 7-й ступени, не превратила ее въ большую септиму (вводный въ октаву тонъ). При тоникѣ g мы видимъ f, а не fis (4-й тактъ фиг. 123). При тоникѣ *a* мы встрѣтимъ g, а не gis, напр.:

(Сборникъ Іосифа Артемовскаго-Гулака. № 3).

Фиг. 124.



Здѣсь тоника *a* и два раза дано простое *g* (въ 3 и 4 тактахъ). Стало быть, настоящаго вводнаго тона *и здѣсь нѣтъ, какъ его не было и въ прежде приведенныхъ примѣрахъ*. Да и самое названіе „чувствительной“ ноты (note sensible) можетъ относиться только къ рѣзкой большой септимѣ, *а такого интервала не знала ни древность, ни русская народная музыка въ обоихъ своихъ стиляхъ: великорусскомъ и малорусскомъ*. Недоразумѣніе тутъ въ томъ, что понятіе гармонической музыки и октавной системы переносится вмѣстѣ со словомъ „вводный тонъ“ и въ одноголосную квинтовую систему. У послѣдней есть *свой вводный тонъ, но не note sensible*, не рѣзкій диссонансъ $^{15}/_{8}$, влекущій въ $^{16}/_{8}$ (октаву), а *проходящій* (въ 3 тактѣ фиг. 124) или *апподжіатура* къ тоникѣ или *окрашенная терція*, или чрезмѣрная кварта, или уменьшенная квинта. Интервалъ же, называемый нами малою септимою (7 ступень въ греческихъ ладахъ), не измѣняется въ большую, а напротивъ, выражаясь нашимъ языкомъ, „разрѣшается внизъ, а не вверхъ, т. е. c : b = 4 : 7 разрѣшается въ c : a = 3 : 5, т. е. въ большую сексту“. Окрашенная же терція есть превращеніе отношенія $^{6}/_{5}$ (a : c) въ $^{5}/_{4}$ (a : cis).

Изъ приведенныхъ соображеній и примѣровъ не трудно вывести два главныхъ заключенія: 1) примѣненіе греческихъ названій и церковныхъ западныхъ *ладовъ* къ русской народной музыкѣ вообще неудобно, ибо вноситъ недоразумѣнія, путаницу и произволъ; примѣненіе это можетъ быть лишь весьма ограниченное для напѣвовъ съ ясно выраженнымъ и чистымъ ладомъ, безъ помѣси; а такихъ напѣвовъ не очень много; 2) діатоническая основа существуетъ, какъ фундаментъ, и въ великорусской, и въ малорусской музыкѣ; но въ послѣдней, на этомъ фонѣ выведены нѣкоторыя украшенія съ помощью хроматизаціи интерваловъ, отъ чего явился вводный тонъ, играющій однакожъ не европейскую роль (вхожденіе въ октаву), а *„азіатскую“* (усиленіе экспрессіи въ предѣлахъ квинты). Весьма вѣроятно, что развитію этихъ украшеній отчасти способствовало вліяніе инструментальной музыки южно-руссовъ, инструменты которыхъ (бандура, торбанъ, цимбалы, скрипка) имѣютъ самое близкое родство съ древними арабо-персидскими инструментами. А музыкальная система персо-арабовъ имѣла богатый арсеналъ разныхъ строевъ и интерваловъ для пріемовъ хроматизаціи, которыми ихъ пѣвцы пользовались въ своей музыкальной практикѣ. Къ этому можно прибавить, что въ южной Россіи сопровожденіе вокальной музыки (пѣсень, хоровъ, плясокъ и т. п.) инструментальною было, повидимому, болѣе

распространено и болѣе удержалось въ народѣ, чѣмъ на сѣверѣ Россіи. Въ то время, какъ гусли давно вывелись на сѣверѣ, уступивъ мѣсто балалайкѣ и гармоникѣ,—бандура, торбанъ, цимбалы, лира удержались на югѣ до нынѣшнихъ дней, хотя, видимо, доживаютъ свои послѣдніе годы подъ напоромъ шарманокъ и гармоній.

Не смотря на старанія Лисенко найти разграничительную грань для музыки сѣвера и юга Россіи въ тѣхъ или другихъ греческихъ ладахъ, мы не находимъ въ нихъ признаковъ, могущихъ совершить это разграниченіе. Одни и тѣ же лады мы встрѣчаемъ и на сѣверѣ и на югѣ, и только одинъ гиполидійскій, съ чрезмѣрной квартой, совершенно чуждъ великорусской музыкѣ. Но за то совершенно вѣрно замѣчаніе Лисенко, что на сѣверѣ діатонизмъ ладовъ сохранился большею частью въ чистотѣ, безъ перемѣнъ, а на югѣ онъ подвергнулся хроматизаціи, но не въ сторону Европы, какъ полагали Сѣровъ и Лисенко, а въ сторону Азіи, а потому, хотя на югѣ и явился вводный тонъ, но это—не „note sensible“ западной Европы, не рѣзкій диссонансъ, спалзывающій въ октаву, а окрашенный самостоятельный интервалъ, никуда не спалзывающій и существующій рядомъ съ неокрашеннымъ.—Благодаря однако же вводному тону, многіе южно-русскіе напѣвы легче укладываются и гармонизуются въ современныхъ тональностяхъ мажора и минора, и потому представляются современному музыканту съ этой стороны менѣе характерными, менѣе архаичными.

Приведемъ по этому поводу замѣчанія Прача въ его предисловіи ко 2-му изданію „собранія русскихъ народныхъ пѣсень“. С. П. Б. 1806 г.

„Свойства малороссійскихъ пѣсень, которыя въ семъ собраніи также находятся, и напѣвъ ихъ совсѣмъ отъ русскаго отличенъ. Въ нихъ болѣе мелодіи, нежели въ велико-русскихъ плясовыхъ, но не видно ни одной гармонической (протяжной минорной) малороссійской пѣсни, которая-бы равнялась съ нашими (т. е. великорусскими) протяжными. Употребленіе съ давнихъ временъ бандуры между малороссіянами способствовало къ усовершенствованію ихъ пѣнія. Во многихъ малороссійскихъ пѣсняхъ есть музыкальныя пріятности, есть нѣкоторыя правила въ сложеніи оныхъ, нѣкоторая ученость, но толь же мало характера, какъ и въ нашихъ (т. е. великорусскихъ) новосочиненныхъ мелодическихъ пѣсняхъ. Вообще замѣтить должно, что правила и музыкальныя пріятности въ искусствѣ, почерпнутыя и въ народное пѣніе вводимыя, хотя придаютъ ему нѣсколько совершенства, но

между тѣмъ изглаживаютъ, такъ сказать, характерный народный напѣвъ; оный уподобляется тогда общему пѣнію, употребляемому во всѣхъ земляхъ, и не можетъ производить надъ слухомъ того чувствованія, которое испытуется при слушаніи пѣсни, особому народу принадлежащей".

Въ этомъ отзывѣ иностранца (чеха) о малорусскихъ пѣсняхъ, вошедшихъ въ его сборникъ, звучитъ отчасти справедливая нота, въ особенности по отношенію къ черезъ-чуръ усердной гармонизаціи народныхъ напѣвовъ. Но въ его время, въ началѣ 19-го вѣка, въ публику проникали только пошлые псевдо-народные напѣвы, которые къ тому же переиначивались и выдавались за народные, такъ что отзывъ Прача только на нихъ и могъ основываться. Въ его изданіи являются сглаженными и великорусскіе мотивы, какъ въ складѣ мелодіи, такъ и въ гармонизаціи: а о текстѣ пѣсень и говорить нечего: онъ, большею частью, псевдо-народный, взятый изъ лабораторіи того творчества, которое созидало пѣсни въ родѣ: „Стонетъ сизый голубочекъ". Поэтому, особенности склада подлинныхъ и древнихъ южно-русскихъ пѣсень были совершенно неизвѣстны Прачу. Онѣ начинаютъ выступать только въ послѣднее время, когда научились укладывать пѣсни въ ноты болѣе точно и обратились за ними прямо къ народу, въ деревню.

Не должно, впрочемъ, думать, что со стороны современной тональности одни только южно-русскіе напѣвы представляютъ внѣшній видъ мажора и минора. Такой видъ нерѣдко можно встрѣтить и въ великорусскихъ напѣвахъ, тѣмъ болѣе, что и два древне-греческихъ лада: лидійскій и гиполидійскій (или іонійскій и лидійскій, по Глареану) представляютъ собою звукорядъ мажорной гаммы съ вводнымъ тономъ. Но въ великорусскихъ пѣсняхъ, доселѣ записанныхъ, постоянно отсутствуетъ *вводный тонъ минорной* гаммы (въ A-moll нѣтъ Gis) въ самомъ напѣвѣ, гдѣ часто даже вовсе избѣгается седьмая ступень.

Такъ напр.: въ „Сборникѣ великорусскихъ пѣсень" Ю. Мельгунова,—

миноры:

№ 1 прямо на F-moll (и конецъ на F).
№ 4 — E-moll (съ концемъ на доминантѣ).
№ 8 — F-moll (конецъ на F).
№ 9 — F-moll (безъ e, но съ es).
№ 17 — A-moll съ модуляціей въ C-dur (но безъ Gis).
№ 18 — A-moll съ модуляціей въ E-moll (конецъ на доминантѣ).
№ 20 — Fis-moll съ модуляціей въ A-dur (безъ Eis, но съ e).

мажоры:

№ 2 — Es-dur (конецъ Es), уложенъ въ As-dur безъ надобности.
№ 3 — G-dur съ модуляціей (уложенный въ C-dur, былъ бы безъ модуляціи).
№ 5 — F-dur съ модуляціей въ C-dur.
№ 7 — F-dur чистый.
№ 12 — F-dur съ концемъ на секундѣ.
№ 14 — A-dur съ концемъ на доминантѣ и т. д.

Въ „Сборникѣ великорусскихъ пѣсень" Н. Прокунина, ред. Чайковскимъ,—

мажоры:

№ 26 — D-dur чистый.
№ 27 — A-dur съ концемъ на доминантѣ.
№ 28 — A-dur съ модуляціей въ Fis-moll (безъ Eis, но съ E).
№ 20 — C-dur съ концемъ на доминантѣ.
№ 7 — G-dur съ концемъ на доминантѣ.
№ 5 — A-dur чистый.

миноры:

№№ 15 и 18 — F-moll (безъ e, но съ es).
№ 30 — F-moll (безъ вводнаго тона e, но съ es).
№ 33 — A-moll (безъ Gis, но и безъ G) и т. д.

Въ „Сборникѣ великорусскихъ пѣсень" Балакирева,—

мажоры:

№ 11 — G-dur (конецъ на G).
№ 19 — B-dur (начало и конецъ въ B).
№ 25 — G-dur (начало и конецъ на G).
№ 28 — F-dur (начало и конецъ въ F).

миноры:

№ 3 — B-moll (безъ вводнаго тона *a*, но и безъ *as*).
№ 32 — Gis-moll (безъ вводнаго тона Fisis, но есть Fis) и т. д.

Предъ нами лежатъ нѣсколько подобныхъ записей для южнорусскихъ пѣсней, и въ нихъ мы встрѣчаемъ гораздо чаще *минорныя тональности съ вводнымъ тономъ*, при одновременномъ существованіи и *неизмѣненнаго* основнаго интервала лада (напр. Gis и G въ A-moll). Это—наиболѣе частый случай. Гораздо рѣже—полное отсутствіе неизмѣнной седьмой ступени при ея окраскѣ (напр.: только Gis безъ G въ A-moll). Чистыя мажорныя тональности также довольно часты, равно какъ и концы на тоникѣ. Но часто минорныя пѣсни обходятся и вовсе безъ вводнаго тона.

Напр.: въ сборникѣ Н. Лисенко. Вып. 2.
№№ 16 и 20—F-moll безъ e, но съ es.

№ 15 — G-moll безъ Fis.
№ 31 — A-moll безъ Gis, но и безъ G.
№ 6 — F-moll безъ e, но съ es, и т. д.

Вообще, въ этомъ отношеніи трудно установить какія либо общія правила. Видно только, что южно-русскій пѣвецъ, распѣвая въ древнихъ ладахъ и въ древнемъ складѣ, узналъ однако-же вводный тонъ и привлекъ его въ арсеналъ своихъ пріемовъ вокализаціи. Онъ можетъ употребить его, но можетъ и обойтись безъ него; онъ можетъ только слегка коснуться его въ проходящей нотѣ и для смягченія входа въ ближній тонъ, но можетъ сдѣлать изъ него и спеціальный эффектъ, превративъ его въ окраску всего напѣва: минорнаго—мажорной терціей, мажорнаго—чрезмѣрной квартой; того и другого—уменьшенной квинтой. При вводномъ тонѣ, онъ увеличилъ и расширилъ свои украшенія (мелизмы), свои способы модуляціи, оттѣненія частей мелодіи одной отъ другой и т. д. Но онъ не вышелъ изъ древняго квинтоваго склада и ни разу не употребилъ (ибо не зналъ и не умѣлъ это сдѣлать) вводнаго тона, какъ большую септиму $^{15}/_{8}$, влекущую въ октаву тоники. Но разъ допущенный въ мелодіи, этотъ вводный тонъ ободрилъ гармонизаторовъ укладывать южно-русскіе минорные напѣвы прямо въ современныя минорныя тональности,—и, въ этомъ удобно гармонизованномъ внѣшнемъ видѣ, они показались ему не особенно архаичными, характерными, не смотря на то, что при этомъ оказываются иногда и странности, напр.: мелодія въ Cis-moll имѣетъ тонику не Cis, а Fis (фиг. 102), въ C-moll—тонику G (фиг. 101), въ D-moll имѣетъ тонику G (фиг. 106), и даже безъ вводнаго тона пѣсня (фиг. 67), имѣя по знакамъ тональность въ A-moll, имѣетъ тонику въ D и т. п.

Словомъ, при неясной тоникѣ и тональности,—которыя получили свое твердо-установившееся положеніе только въ современной гармонической музыкѣ, основанной на октавной системѣ, а до тѣхъ поръ представляютъ лишь исторію медленнаго развитія этихъ понятій въ древніе и средніе вѣка,—мы не видимъ никакого основанія искать именно въ этой сторонѣ разграничительныхъ признаковъ для отличія великорусской народной музыки отъ южнорусской. Равнымъ образомъ, ставить и чистый „діатонизмъ“ во главѣ разграничительныхъ признаковъ вообще народной музыки (квинтовой эпохи) отъ культурной европейской (терцовой эпохи) мы не считаемъ раціональнымъ, ибо не въ немъ главное дѣло; народная музыка всего азіатскаго востока и юго-востока Европы, рядомъ съ діатонизмомъ, пользуется и хроматизмомъ; но складъ

народной музыки, ея пріемы, излюбленные ходы, устои, концы, разрѣзы звукорядовъ, сочетанія тетрахордовъ и квинтъ, вообще вся *внутренняя организація напѣвовъ* составляетъ для всякой народной музыки, въ томъ числѣ и русской (обоихъ стилей), главную существенную сторону, въ которой таятся ея спеціальныя отличія отъ культурной, современной музыки.

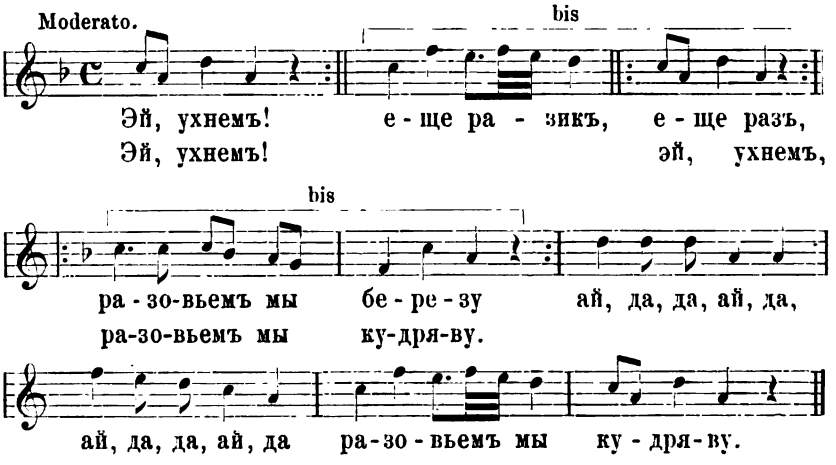
Для примѣра, дадимъ звукорядъ

f g a b c d e f′

Современный гармонистъ прямо скажетъ: да это F-dur'ная гамма, и составитъ F-dur'ную модуляцію.

А вотъ что дѣлаетъ изъ этого F-dur'наго звукоряда русскій народъ:

Фиг. 125.



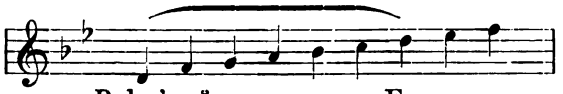
Онъ даетъ ему неожиданную для насъ *организацію внутреннюю:*

F. G. A. B. C. D. E. F.

т. е. трихордъ : a. c. d.
кварту : c. d. e. f.
квинту : f. g. a. b. c.
сексту : a—f.

Что изъ того, что мы назовемъ напѣвъ въ F-dur'ѣ или D-moll'ѣ, въ древне-лидійскомъ строѣ (транспонированномъ) или въ какомъ угодно другомъ,—что въ названіи? Вѣдь, это только внѣшній, схоластическій признакъ, на которомъ нельзя смѣрять ничего живаго, организованнаго.

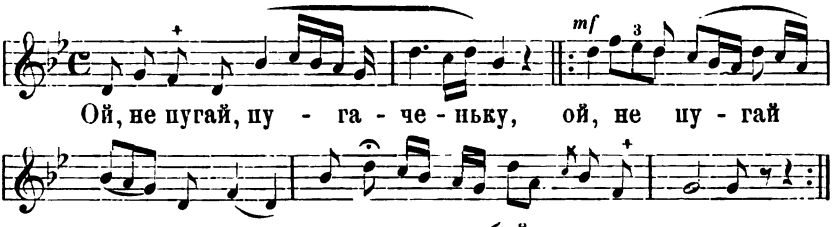
Или, напримѣръ, данъ намъ звукорядъ:



Повидимому, это B-dur'ный звукорядъ. Если хотите начать съ нижняго f, то это древній гипофригійскій (или іонійскій, или, по Глареану, миксолидійскій) ладъ, транспонированный съ g на f. Но что же изъ того? Начните съ нижняго g, получите гиподорійскій или эолійскій ладъ. Ну, а дальше? Схоластика не подвинетъ насъ тутъ ни въ чемъ ни на шагъ. Южно-русскій творецъ пѣсни употреблялъ этотъ звукорядъ такимъ образомъ:

(Сборникъ Рубца. Вып. 1. № 1).

Фиг. 126.



Нѣтъ сомнѣнія, что на f, отмѣченныхъ нами крестиками (въ 1-мъ и предпослѣднемъ тактахъ), иной южно-русскій пѣвецъ, смотря по субъективности, возьметъ и *fis*, а другой не возьметъ. Отъ второго получится діатоническій напѣвъ, а отъ перваго, съ вводнымъ тономъ, не діатоническій. Первый поютъ, положимъ, въ Нѣжинѣ, а второй близъ Канева. Собиратель пѣсень заѣхалъ, положимъ, въ Каневъ и записалъ напѣвъ съ fis'омъ. Можно ожидать, что и другіе, тамъ-же записанные, напѣвы окажутся съ вводнымъ тономъ. И вотъ—подымается схоластика, доктринерство: всѣ, молъ, южно-русскіе напѣвы не діатоничны! А о сути, о внутренней организаціи, въ которой именно выражаются особенности всей системы и эпохи—ни слова.

Нѣтъ сомнѣнія, что на югѣ есть свои, болѣе излюбленные, обороты, концы, ходы, разрѣзы, отличающіе его напѣвы отъ напѣвовъ сѣвера,—и это могло-бы составить предметъ спеціальной статьи,—но несомнѣнно то, что они выросли на одномъ корнѣ, одной почвѣ и пользуются одинаковыми музыкальными пріемами для постройки, одинаковыми рессурсами и законами склада, и только одно отличіе ярко бросается въ глаза—это хроматизація нѣкоторыхъ интерваловъ въ извѣстныхъ случаяхъ. Тогда на діатонической почвѣ являются хроматическіе узоры и украшенія.

А безъ нихъ, сѣверъ и югъ Россіи имѣютъ много общихъ мотивовъ. Напр.: въ „Сборникѣ Прача“. № 9 (стр. 33. ч. 1), плясовая, хороводная пѣсня: „Ахъ у нашихъ у воротъ, люли, люли у воротъ“ (см. фиг. 90), поется равно одинаково и на сѣверѣ и на югѣ.—„Отъ Кіева до Лубенъ“ (см. „Сборникъ Едлички. Ч. 2. № 47): цѣлая половина (вторая) этой пѣсни вошла и въ великорусскую пѣсню „Застучи моя дубинка“ (см. сборникъ Прокунина, ред. Чайковскаго. № 7), записанную въ Тамбовской губерніи, при чемъ съ мелодіей вошли и малорусскія слова: „чобъ, чоботы, чоботочки“. Въ томъ же сборникѣ, пѣсня № 13, начинающаяся словами, свойственными южно-русскимъ пѣснямъ, „туманъ, туманъ при долинѣ“ (только послѣ,—вмѣсто южно-русской *калины* вставлена *малина*), похожа на подобную малорусскую. Тамъ же, въ 14 № цѣлыя фразы сходны съ оборотами малорусской пѣсни: „чи я въ лузи не калина була“, въ словахъ и напѣвѣ. № 20 (того же сборника), выраженія: „дѣвчина, сиротина, козачина“ и т. п. явно указываютъ на малорусское происхожденіе пѣсни. Поэтому, въ мѣстностяхъ съ населеніемъ, смѣшаннымъ изъ великороссовъ и малороссовъ (напр.: въ Тамбовской, Воронежской и друг. губерніяхъ), одни и тѣ-же напѣвы могутъ распѣваться съ разнымъ текстомъ или даже переводиться, заимствоваться оборотами, фразами и т. п. Между самыми древними языческими пѣснями русскаго народа (напр. въ честь весны, „веснянки“) есть не мало напѣвовъ, очень близко сходныхъ, распѣваемыхъ на сѣверѣ и югѣ съ разнымъ текстомъ. Одна изъ древнѣйшихъ пѣсень „ой мы просо сѣяли“ (веснянка) существуетъ равно у всѣхъ фракцій русскаго народа съ близко-одинаковымъ напѣвомъ, сходнымъ съ тѣмъ, который, по словамъ Ольги Агреневой *) до сихъ поръ существуетъ въ Индіи, въ гимнахъ Брамы.—О сходствѣ великорусской пѣсни „Во полѣ березонька стояла“ съ индійскою, мы уже говорили прежде.—Полагаютъ, что наша величальная „слава“ тоже прежде была религіозно-обрядовымъ гимномъ, который отчасти заимствованъ изъ Греціи.—Коляда во времена языческія праздновалась всѣми русскими племенами (24 декабря). Позднѣе колядованіе въ сѣверной Россіи почти вывелось, но въ малороссіи (равно у словаковъ, чеховъ и др.) существуетъ до сихъ поръ, отъ чего колядныя пѣсни на югѣ Россіи сохранились, а въ средней и сѣверной Россіи почти забыты.—„Дунай“ рѣка фигурируетъ равно въ пѣсняхъ юга и сѣвера Россіи, особенно старинныхъ.

*) „О народной поэзіи и пѣснѣ“. Русская Мысль 1881 г. ноябрь.

Всѣ эти, и подобныя имъ, черты сходства несомнѣнно указываютъ на одинъ общій корень двухъ стилей народной музыки: сѣвера и юга,—и это, по нашему мнѣнію, главное, что заслуживало подробной разработки въ настоящемъ трудѣ. Главное же различіе ихъ—въ вводныхъ тонахъ южно-русской музыки, играющихъ не роль европейскаго вводнаго въ октаву тона, а роль азіатскаго хроматизма (для усиленія экспрессіи), окрашивающаго интервалы въ предѣлахъ тетрахорда или квинты.

ГЛАВА XVII.

Три главныхъ стиля въ исторіи музыки и три главныхъ эпохи развитія. Кварта, квинта и терція, какъ техническіе указатели существенныхъ отличій этихъ эпохъ. Отношеніе къ народной музыкѣ культурныхъ классовъ. Необходимо принять музыкальное наслѣдіе отъ народа. Преемство творчества. Укладка народныхъ пѣсень въ современныя ноты и тактъ есть начало процесса ихъ переработки и ассимиляціи. Общія замѣчанія по вопросу гармонизаціи народныхъ пѣсень. Отличія старыхъ и новыхъ ладовъ по отношенію къ трезвучіямъ доминантъ. Взглядъ Бурго-Дюкудрэ на укладку и гармонизацію ново-греческихъ пѣсень. Придуманныя правила для гармонизаціи русскихъ народныхъ пѣсень не имѣютъ подъ собою твердой почвы. Установленіе ихъ принадлежитъ будущему.

Мы разсмотрѣли съ возможною подробностью употреблявшіеся въ русской народной музыкѣ интервалы и способы ихъ сочетаній для производства звукорядовъ съ самыми разнообразными организаціями, а изъ звукорядовъ—напѣвовъ.

Всѣ эти техническіе пріемы клонились къ тому, чтобы дать напѣвамъ особенный „мелодическій складъ“, отличающій ихъ отъ современныхъ западно-европейскихъ мелодій. А какъ они обладаютъ въ то же время и особеннымъ „ритмическимъ складомъ“ (разъясненію коего мы посвящаемъ вторую часть настоящаго труда), то русская народная музыка представляетъ собою особый самобытный „музыкальный стиль“ въ исторіи музыки, какъ искусства.

Этотъ стиль представляетъ полное отсутствіе гармоніи, но за то гораздо болѣе разнообразное примѣненіе принциповъ мелодіи и ритма, чѣмъ стиль современной музыки.

Вообще, въ исторіи музыки мы видимъ постепенное развитіе трехъ главныхъ стилей: одноголоснаго (гомофонія), многоголоснаго (полифонія) и гармоническаго.

Первый принадлежитъ древности и первобытному состоянію народовъ всего земнаго шара, эпохѣ наивнаго творчества въ искусствѣ;—второй развился въ средніе вѣка въ западной Европѣ, преимущественно въ церковномъ пѣніи;—третій явился не болѣе 4-хъ вѣковъ тому назадъ, также въ западной Европѣ.

Каждому изъ этихъ стилей свойственны свои собственные технические пріемы и внутренніе законы, полное осуществленіе коихъ приближаетъ ихъ къ желаемому совершенству и законченности формы,—но вмѣстѣ съ тѣмъ каждый изъ нихъ, составляя въ смыслѣ „стиля“ эстетическое явленіе, стремится выразить и направленіе культуры своей эпохи, олицетворяя въ музыкѣ ея нравы, вкусы и стремленія, а нерѣдко, и бытовыя и національныя особенности народовъ.

Въ техническомъ отношеніи, мы нашли возможнымъ различить три главныя эпохи музыкальнаго склада напѣвовъ или мелодій: эпоху кварты, эпоху квинты и эпоху терціи.

Первая представляетъ собою неполный діатонизмъ, отсутствіе полутоновъ и скачки въ $1^1/_2$ тона. До сихъ поръ думали, что такая неполнота гаммы (изъ 5 тоновъ) свойственна только „желтой“ расѣ (китайцамъ, японцамъ и др.), почему и называли такую неполную скалу „китайскою“. Открытіе такой скалы между древними шотландскими мелодіями побудило прибавить къ ней и названіе „шотландской“. Но мы указали въ нашемъ трудѣ, что неполная скала, доступная къ исполненію на однихъ черныхъ клавишахъ фортепіано, открывается и въ древнихъ напѣвахъ народной русской музыки—великорусской и малорусской—и что она вообще составляетъ принадлежность не какой-либо особой расы, а цѣлой эпохи глубокой древности, когда понятія объ интервалахъ и ихъ отношеніи между собою отличались еще неполнотою. Эту эпоху мы и предложили называть *эпохою кварты*, ибо звукоряды напѣвовъ основывались на соединеніи невыполненныхъ квартъ, отъ чего являлись *трихорды* со скачками въ $1^1/_2$ тона. Въ присутствіи такихъ трихордовъ въ напѣвахъ мы полагаемъ видѣть одинъ изъ признаковъ ихъ древности.

Въ *эпоху квинты*, прежній неполный діатонизмъ выполнился,—отъ чего появились четверозвучія или *тетрахорды*, составившія основаніе всей музыки древней Греціи и христіанской Европы среднихъ вѣковъ. Къ этой же эпохѣ квинты относится и вся русская народная музыка и, какъ можно думать, народная музыка многихъ другихъ племенъ, напр.: индійцевъ, аравитянъ, ново-грековъ, южныхъ и юго-западныхъ славянъ и др. Сочетанія тетрахордовъ въ октавные звукоряды, введя дополнительный тонъ, ввели въ оборотъ равно квартовую и квинтовую организацію, такъ что пространство октавы является подѣленнымъ разрѣзомъ на части, иногда примыкающія другъ къ другу, иногда входящія другъ въ друга. Выполненіе квартъ было двоякое: діатоническое

и хроматическое; послѣднее свойственно болѣе южнымъ и восточнымъ народамъ. Энгармоническое же выполненіе кварты, извѣстное грекамъ, мало употреблялось ими на практикѣ, но осталось какъ украшеніе у народовъ азіатскаго востока (арабовъ, турокъ и др.). При хроматическомъ дѣленіи кварты оказались скачки въ $1^1/_2$ тона, характерные для этого рода.

Пространство квинты было обыкновеннымъ объемомъ звукоряда этой эпохи; интервалы были всѣ пиѳагорейскіе, основанные на квинтовомъ родствѣ. Отъ тоники шли до квинты вверхъ или внизъ; секста являлась большею частью апподжіатурою (подходомъ, украшеніемъ) квинты, а малая септима не играла этой роли въ напѣвахъ и принимала такой видъ только въ звукорядѣ; на дѣлѣ же она была или квартою или квинтою ближайшей тоники. Большой септимы или вводнаго въ октаву интервала ($^{15}/_8$) эта эпоха вовсе не знала, хотя такой тонъ существовалъ въ лидійскомъ родѣ, но онъ большею частью измѣнялся—и въ древніе, и въ средніе вѣка—пониженіемъ (бемолемъ) на одну ступень, для полученія правильной кварты или квинты.

Наконецъ, *эпоха терціи*, начинающаяся введеніемъ терцоваго устройства аккордовъ (для чего понадобилась естественная терція), появленіемъ вводнаго въ октаву тона, болѣе точно обозначенною тоникою и тональностью, привела къ темпераціи интерваловъ, октавной системѣ, слитію прежнихъ ладовъ въ два главныхъ: мажоръ и миноръ, и къ широкому развитію гармоніи. Это—гармоническій періодъ, установившійся въ Европѣ въ теченіи послѣднихъ 4-хъ вѣковъ. Построеніе мелодіи въ этомъ періодѣ становится октавнымъ въ связи съ аккордами, дающими ей разрѣзы. Терція, секста, малая и большая септимы получаютъ самостоятельное значеніе, какъ интервалы одной общей тоники на пространствѣ октавы безъ внутренняго разрѣза.

Въ стиляхъ музыки, относящихся къ различнымъ эпохамъ, являются тѣ особенности, что каждый изъ нихъ представляетъ собою нѣчто замкнутое, законченное, ему свойственное, но въ то же время и подверженное измѣненіямъ.

Пріятное и непріятное, консонансъ и диссонансъ, были различны въ разныя эпохи и у разныхъ народовъ. Хотя степень рѣзкости диссонанса зависитъ отъ анатомическаго устройства человѣческаго уха, но допускать ли эту рѣзкость, какъ средство музыкальной экспрессіи,—*болѣе* или *менѣе*—это уже дѣло вкуса и привычки. Отъ того, границы между консонансами и

диссонансами часто мѣнялись въ исторіи музыки; то же происходило и съ ладами и родами музыкальными.

Это даетъ поводъ Гельмгольцу выставить слѣдующее положеніе: „Система гаммъ и ладовъ и ихъ гармоническихъ комбинацій не основана на незыблемыхъ законахъ природы, а есть слѣдствіе эстетическихъ принциповъ, которые—съ развитіемъ человѣчества—подвергались измѣненію и будутъ измѣняться и впредь„.

Это положеніе въ особенности направлено противъ старыхъ и новыхъ германскихъ схоластиковъ въ музыкѣ, которые иначе не могутъ смотрѣть на всякую иную музыку другихъ народовъ, какъ съ точки зрѣнія мажора, минора и гармонической системы, выставляя всякія отступленія отъ нихъ безвкусіемъ, неразвитостью и варварствомъ. (Въ этомъ особенно усерденъ былъ Кизеветтеръ, писавшій о музыкѣ арабовъ и грековъ.)

Русскія народныя пѣсни составляютъ собою богатый фондъ народнаго творчества отъ глубокой древности до позднѣйшихъ временъ. До сихъ поръ еще неразработанныя научно-музыкально, онѣ, при сравнительномъ методѣ, могутъ доставить цѣнныя данныя для этнографіи и сравнительной народной психологіи.—Ихъ свѣжесть, оригинальность и своеобразная красота стали привлекать къ себѣ вниманіе музыкантовъ съ конца 18 столѣтія.

По свидѣтельству Прача (въ предисловіи къ „собранію русскихъ пѣсень“), знаменитый Панзіелло, услышавъ въ Петербургѣ русскія протяжныя пѣсни, не хотѣлъ вѣрить, „чтобы онѣ были случайнымъ твореніемъ простыхъ людей, но полагалъ оныя произведеніемъ искусныхъ музыкальныхъ сочинителей“.

При всей своей наружной простотѣ, самобытная русская народная пѣсня обладаетъ завиднымъ качествомъ нравиться не только простому человѣку, но и высоко-образованному музыканту. Въ ней есть внутренняя сила и поэзія, которыя не поддаются опредѣленію. Несомнѣнно однакожъ, что въ впечатлѣніи, производимомъ народною пѣснью, играетъ роль не одна только мелодія или напѣвъ; въ немъ принимаютъ такое же участіе текстъ пѣсни, его содержаніе, ритмъ и акценты, а также взаимное отношеніе между текстомъ и напѣвомъ. Иногда въ минорномъ тонѣ изложено содержаніе веселое (плясовыя), иногда являются зародыши музыкальной характеристики въ подчеркиваніи какого-либо слова или стиха (протяжныя), или зародыши музыкальной живописи, звукоподражанія (эй, ухнемъ), мѣрный ритмъ въ пѣсняхъ, посвященныхъ „синему морю“, или широкій размахъ для „безбрежной степи“ и т. п. При этомъ нельзя упускать изъ виду того важнаго

обстоятельства, что народная пѣснь составляетъ часть „культа“ народа, принимая участіе во всѣхъ важнѣйшихъ событіяхъ его жизни: въ ней—всѣ его традиціи старины, вѣрованія, обряды, прославленія народныхъ героевъ, бытовыя радости и невзгоды; въ ней, можно сказать, народъ вылилъ всю свою душу. Одинъ изъ послѣднихъ бандуристовъ, *Вересай*, еще вѣрилъ въ божественное происхожденіе распѣваемыхъ имъ пѣсень и ожесточался, когда говорили, что онѣ сочинены людьми *).

А между тѣмъ, въ послѣднее время чистая народная пѣсня видимо начала извращаться и оттѣсняться чуждою цивилизаціею, идущею на нее извнѣ и сверху, изъ городовъ и трактировъ. Мѣщанско-фабричная шансонетка, вслѣдъ за шарманкою, гармоникою и мануфактурами, стремится въ деревню и совращаетъ ея напѣвы. Во многихъ мѣстахъ народныя пѣсни начинаютъ совсѣмъ забываться или сильно измѣняться пошлыми вставками словъ и мелодическихъ оборотовъ,—и есть опасность, что богатый и разнообразный фондъ самобытнаго народнаго творчества мало по малу незамѣтно утратится безъ слѣда для общей національной культуры.

И если-бы это случилось, то мы остались-бы безъ почвы для самостоятельнаго развитія въ вокальной и инструментальной музыкѣ и навсегда поступили бы въ рабство къ „европейскимъ фабрикантамъ“ музыки: русской душѣ пришлось-бы выливаться въ нѣмецкую или французскую пѣсню, платя за нее звонкой монетой.

Какъ бы легкомысленно мы ни смотрѣли на этотъ вопросъ, но нельзя забыть того, что въ основу западно-европейской музыки легли два главнѣйшихъ фактора: григоріанское пѣніе и народная пѣсня. На нихъ совершилось развитіе полифонной и гармонической музыки, и хотя при этомъ изгладились нѣкоторыя стороны народныхъ пѣсень, но все же общій ихъ складъ даетъ еще преемственно себя чувствовать въ различіи стилей французской, итальянской и нѣмецкой школы. Прибавимъ къ этому, что и въ самой Европѣ еще не всѣ народныя пѣсни подверглись культурной ассимиляціи; есть углы (въ Вестфаліи, въ средней и сѣверной Испаніи [Баски], въ Бретани, Нормандіи, Тиролѣ, Шотландіи и нѣкоторыхъ островахъ), гдѣ онѣ сохранили свой древній обликъ народнаго творчества и ими, можетъ быть, еще воспользуется музыка будущаго.

Сколько неуловимой свѣжести и своеобразной прелести придаетъ народный элементъ операмъ Глинки „Русланъ“ и „Жизнь за Царя“, или напр. народные испанскіе мотивы—оперѣ Бизе „Карменъ“!

*) *А. А. Русовъ.* „Остапъ Вересай, одинъ изъ послѣднихъ кобзарей малорусскихъ“.—Записки ю. з. отдѣла географическаго общества. Т. 1. Кіевъ. 1874.

Повидимому, эпоха наивнаго самобытнаго народнаго творчества совершила у насъ полный свой циклъ и, выразивъ въ пѣсняхъ все разнообразіе и богатство русскаго духа, его вкусы, стремленія, чувства и склонности, пришла къ естественному концу. Новыя пѣсни уже не творятся, а если—временами—и складываются на новый текстъ, то или изъ оборотовъ старыхъ пѣсень или подъ сильнымъ вліяніемъ современной музыки. Теперь почти уже нѣтъ тѣхъ старыхъ пѣвцовъ-слѣпцовъ, которые съ величайшимъ уваженіемъ передавали изъ рода въ родъ слова и напѣвы старинныхъ пѣсень, часто даже не понимая отдѣльныя ихъ выраженія. Еще недавно, сельская полиція разгоняла появлявшихся на сельскихъ ярмаркахъ этихъ послѣднихъ „изъ могиканъ“ народнаго пѣсеннаго культа. Да и поводы „творить“ съ минованіемъ историческихъ моментовъ самостоятельно-народной жизни (его эпоса), повидимому, прошли безвозвратно.

Теперь настало время для нашихъ культурныхъ слоевъ *преемственно принять музыкальное наслѣдіе отъ народа* и продолжать развитіе его творчества въ формахъ культурнаго національнаго искусства, пользуясь элементами, выработанными исторіей и геніемъ всего народа.—Потомки, продолжающіе работу предковъ, идутъ впередъ, богатѣютъ; начинающіе же свою работу съизнова, небрежно бросая сдѣланное до нихъ ихъ отцами, не выбьются изъ бѣдности и рабскаго подражанія иностранцамъ, у которыхъ навсегда останутся въ опекѣ. Поэтому, весьма важно сохранить наслѣдіе народа отъ забвенія и принять его элементъ въ нашу культурную работу.

А для этого, прежде всего надо устныя традиціи переложить въ письмена, а напѣвы—въ наши ноты и такты.

Это серьозная и не легкая задача, которую до сихъ поръ разрѣшали не вполнѣ удовлетворительно.

Прежде всего, въ началѣ этого столѣтія выдвинулись впередъ большею частью псевдо-народныя пѣсни, въ родѣ: „Вотъ на пути село большое“, которыя, на ряду съ сочиненнымъ Варламовымъ „Краснымъ сарафаномъ“ и „Соловьемъ“ Алябьева и т. п., выдавались у насъ и за границей за настоящія „airs nationaux russes“. Если же попадались болѣе близкіе къ народу напѣвы, то записывали ихъ не точно и окончательно сглаживали гармонизаціей особенности народной музыки. Еще въ изданіи Прача (1806 г.), хорошаго музыканта и съ любовью относившагося къ народной пѣснѣ, мы видимъ болѣе половины пѣсень

поддѣланныхъ или извращенныхъ писарскою цивилизаціею и совершенно сглаженныхъ современною гармонизаціею.

Болѣе точною укладкою пѣсень въ наши ноты, и притомъ пѣсень дѣйствительно народныхъ, самобытно распѣваемыхъ въ деревняхъ, стали отличаться только позднѣйшіе сборники, лѣтъ 40 тому назадъ.—Много хорошихъ напѣвовъ и болѣе старательно уложенныхъ въ ноты попадается уже въ сборникахъ великорусскихъ пѣсень Вильбоа, Кашина, Стаховича и др.—Еще большею тщательностью въ записи отличаются позднѣйшіе сборники Балакирева, Римскаго-Корсакова, Прокунина (ред. Чайковскаго), Мельгунова, Рубца, Лисенко и др.

При этомъ выдвинуты были впередъ и нѣкоторые пріемы укладки и гармонизаціи народныхъ пѣсень, напримѣръ—невозможность сохраненія въ нихъ нашего однороднаго такта, требованіе отъ напѣвовъ строгаго діатонизма, а для приданія имъ внѣшняго вида старины (архаизма)—гармонизація ихъ въ средне-вѣковыхъ, западно-церковныхъ ладахъ.

Втеченіе настоящаго труда мы не разъ выставляли на видъ, что требованія эти не могутъ быть названы безусловными, что они допускаютъ отступленія, составляя болѣе внѣшніе признаки,—что въ народномъ творчествѣ главное—*внутренняя организація напѣвовъ, ихъ складъ мелодическій и ритмическій,* особенности въ направленіи движенія, разрѣзовъ и концевъ пѣсень, часто составляющихъ въ нашихъ глазахъ незамкнутую пѣсню (часть ея или періодъ) и въ отсутствіи строго-проведенныхъ принциповъ тоники и тональности въ современномъ смыслѣ. Народъ имѣетъ къ тому-же свой „народный тактъ“, съ собственными отдѣлами и акцентами, не укладывающимися въ нашу тактовую систему.

Эти техническіе пріемы, свойственные вообще квинтовой эпохѣ,—не говоря уже объ эстетическомъ и культовомъ значеніи народной музыки,—побуждаютъ насъ признать въ принципѣ, *что всякая укладка народной пѣсни въ наши ноты и такты есть начало измѣненія ея, начало процесса переработки ея или, если можно такъ выразиться, есть переводъ ея изъ стариннаго языка на нашъ современный общій музыкальный языкъ,* при чемъ переводъ можетъ быть болѣе или менѣе удачнымъ, смотря по таланту переводчика.

Во 1-хъ). Мы укладываемъ пѣсню въ „темперованные“ интервалы, т. е. въ другіе тоны противъ тѣхъ, которыми поетъ народъ, что значительно ослабляетъ энергію, ясность, благозвучіе и выразительность народнаго пѣнія. Совершенно точно записанный

напѣвъ, съигранный на фортепіано, не удовлетворяетъ пѣвца изъ народа; онъ находитъ какія-то перемѣны, что-то „такъ, да не такъ“, чего онъ не можетъ выразить. Притомъ, мы заковываемъ пѣсню въ неизмѣнные тоны, тогда какъ—въ народномъ исполненіи—интервалы, въ интересахъ выразительности, могутъ мѣняться, изъ пиѳагорейскихъ дѣлаться естественными и тѣмъ слегка окрашиваться.

Во 2-хъ). Укладка въ нашъ тактъ съ черточками вноситъ въ народную пѣсню фиктивные акценты такта, не рѣдко нарушая собственные акценты народнаго пѣнія, что не всегда устраняется и перемѣною такта.

Въ 3-хъ). Придавая народной пѣснѣ гармоническое сопровожденіе, не свойственное всему періоду одноголосной (гомофонной) музыки, мы—очевидно—производимъ смѣшеніе разныхъ стилей, подобно тому, какъ если бы древне-греческимъ храмамъ мы придавали готическія украшенія.

Поэтому необходимо признать, что подлинное *возстановленіе* народной пѣсни достижимо только при условіи полнаго воспроизведенія ея въ томъ самомъ видѣ, какъ она поется въ народѣ (соло или хоромъ, мужскими или женскими голосами, со словами, безъ всякой гармоніи, и, если можно, то съ обстановкою, при которой поется пѣсня или въ которой она составляетъ часть обряда). Это возможно лишь на сценѣ, въ костюмахъ, среди бытовой обстановки народной драмы.

Что же касается переложеній пѣсень съ гармоническимъ сопровожденіемъ на фортепіано, то это прямо—*переводъ* или *комментарій* народной пѣсни для салона современнаго музыканта. Это—салонно-народная пѣсня, болѣе или менѣе талантливо комментированная ея арранжировщикомъ или какъ-бы реставрированная старинная картина, украшенная по готовому рисунку современными красками, съ поддѣлкой подъ старину, и вставленная въ затѣйливую раззолоченную раму. За переводчикомъ или реставраторомъ остается личная заслуга—болѣе или менѣе талантливо поддѣлаться подъ старинный ладъ (не нарушая основнаго рисунка) и произвести вещь, способную нравиться современной публикѣ.

Поэтому, изданные доселѣ сборники русскихъ народныхъ пѣсень было-бы вѣрнѣе назвать „комментаріями къ народнымъ пѣснямъ“ такого-то музыканта. Особенно красивы, въ этомъ отношеніи, комментаріи—сборника Балакирева, отчасти Римскаго-Корсакова, нѣкоторые номера въ сборникахъ Лисенко, Рубца, Прокунина (ред. Чайковскаго) и др. Наиболѣе приближаются къ народному стилю, на нашъ взглядъ, комментаріи Мельгунова,

вслѣдствіе того, что имъ принятъ способъ сочетанія разныхъ варіантовъ пѣсни въ видѣ гармоніи (полифоническое или контрапунктическое сопровожденіе, основанное не на аккордахъ, а на голосоведеніи). Не мало удачныхъ гармонизацій народныхъ пѣсень, въ варіаціонной формѣ, можно также встрѣтить въ сочиненіяхъ Мусоргскаго. Самостоятельно и вполнѣ музыкально-переработанные народные напѣвы мы встрѣчаемъ лишь въ операхъ Глинки и Даргомыжскаго, отчасти въ нѣкоторыхъ номерахъ оперъ Римскаго-Корсакова.

И однако-жъ этотъ процессъ переработки, начинающійся съ укладки пѣсни въ нашу нотную и тактовую системы, неизбѣженъ, составляя начало ассимиляціи народно-музыкальныхъ элементовъ въ культуру образованныхъ классовъ Россіи.

Мы не только не возстаемъ противъ этого процесса, а, напротивъ, признаемъ его полную раціональность, естественную необходимость,—и ставимъ талантливую переработку пѣсни въ заслугу ея комментаторамъ.

Главный вопросъ здѣсь въ томъ, чтобы опредѣлить характерныя черты русской народной музыки и, по возможности, ввести ихъ (ассимилировать) въ культурно-національной музыкѣ, для установленія русскаго національнаго стиля, какъ къ этому стремятся въ живописи, отчасти въ архитектурѣ. Русскій орнаментъ, русскій пейзажъ, русскія бытовыя и историческія сцены, русскій рисунокъ и колоритъ — все это возможно въ средѣ пластическихъ искусствъ, цѣликомъ или частями воплощающихъ русскую жизнь и русскую душу. Тоже самое возможно, и должно быть, и въ музыкѣ. „Русскій человѣкъ иначе чувствуетъ, чѣмъ иностранецъ“, писалъ Глинка изъ Парижа, а потому и музыкальныя выраженія его чувствъ будутъ стремиться къ иному воплощенію, а для этого есть готовые матеріальные элементы: пріемы народнаго творчества въ музыкѣ, въ его пѣсняхъ и укладкѣ ихъ, отличной отъ современной западно-европейской укладки.

Разъ допустивши переработку народной пѣсни, какъ необходимое условіе развитія русской національной музыки, мы прибавимъ лишь нѣсколько общихъ замѣчаній по вопросу ея гармонизаціи.

Несомнѣнно, что гармонизація въ древнихъ діатоническихъ ладахъ безъ вводныхъ тоновъ (когда ихъ нѣтъ въ самой пѣснѣ) придаетъ народному напѣву внѣшній видъ старинности въ глазахъ современника. Но при этомъ было-бы, ни начемъ не основаннымъ, педантизмомъ—непремѣнно требовать и строгаго соблюденія

правилъ западно-церковныхъ средневѣковыхъ ладовъ (Kirchentonarten). Мы видѣли, что изъ 12 возможныхъ разрѣзовъ діатоническихъ октавныхъ звукорядовъ въ древней Греціи употребляли преимущественно 5, 6, 7, а въ средніе вѣка въ Европѣ и въ Византіи 8 ладовъ. Употреблялись они въ средніе вѣка для полифонической музыки преимущественно; переходъ же къ аккордной музыкѣ сопровождался введеніемъ новой терціи, вводнаго въ октаву тона (большой септимы) и постепеннымъ сліяніемъ всѣхъ прежнихъ ладовъ въ два октавныхъ лада, мажоръ и миноръ.

Поэтому, употребленіе аккордовъ для сопровожденія народной пѣсни должно быть, по возможности, ограничено и умѣренно; гораздо болѣе соотвѣтствуетъ народному складу сопровожденіе рисункомъ мелодическимъ, контрапунктическимъ (безъ излишествъ, конечно, и подчиненнымъ главному напѣву), которое въ то же время свойственно и эпохѣ діатоническихъ ладовъ. Далѣе,—ничто, повидимому, не препятствовало русскому народу употреблять разрѣзы звукоряда съ полной свободой, какъ въ мелодическомъ складѣ, такъ и въ ритмическомъ, въ которомъ онъ тоже сохранилъ за собою бо̀льшую свободу, чѣмъ современная музыка. При этомъ, онъ могъ сходиться съ разрѣзами ладовъ и средне-вѣковыхъ и древне-греческихъ.

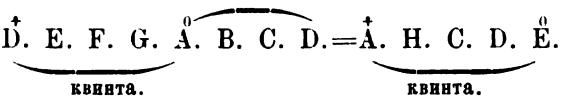
Приведемъ примѣръ.

Въ сборникѣ Балакирева, № 1, помѣщена пѣсня весьма старинная („Не было вѣтру“) въ предѣлахъ одной квинты, начинающаяся и кончающаяся на тонѣ D. Гармонизаторъ призналъ ее въ фригійскомъ ладу (по Глареану—дорійскомъ) , и потому ввелъ въ свою гармонизацію простое Si.

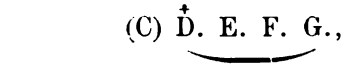
(D. E. F. G. A. H. C. D*).

Такъ поступилъ и Чайковскій (№ 50 сборника). На это, между прочимъ, указывалъ и Ларошъ, какъ на особенность гармонизаціи, притомъ совершенно правильную (по его мнѣнію) для русской народной музыки. Но Мельгуновъ, на основаніи изученія варіантовъ этой пѣсни, пришелъ къ заключенію, что народъ въ ней исполняетъ не натуральное *Si*, а *Si-bemoll* (см. предисловіе къ его собранію русскихъ пѣсень. Выпускъ 1). Тогда означенный ладъ представится намъ уже не фригійскимъ, а транспонированнымъ древне-гиподорійскимъ, именно:

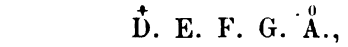
*) Но разрѣзъ этого лада былъ въ G, которое и составляло какъ бы тонику, а не D, игравшее скорѣе роль доминанты.



Стало быть, народъ пѣлъ по древне-греческому разрѣзу. Но какъ онъ взялъ изъ этого звукоряда только 4 нижніе тона,



и приставилъ къ нимъ внизу C, то точное опредѣленіе лада изъ одного только напѣва невозможно. Будь это квинта изъ гиполидійскаго лада, тоника была бы въ нижнемъ тонѣ C. Съ другой стороны, будь это нижняя квинта гиподорійскаго лада



то явился бы и тонъ A въ роли доминанты,—а напѣвъ *вовсе не имѣетъ этого тона* и балансируетъ между крайними тонами тетрахорда (кварты) D—G. *Стало быть, тутъ нѣтъ никакою опредѣленнаго лада, ни средне-вѣковаю, ни древне-греческаго*, а есть только тетрахордъ съ приставочнымъ внизу тономъ. Какія же правила вы дадите для гармонизаціи тетрахорда и откуда ихъ взялъ Ларошъ, назвавшій упоминутую гармонизацію „правильною“?— Нѣтъ тутъ никакого правила. Можно только сказать, что простое *Si* звучитъ въ гармоніи лада D—D болѣе „архаично“, „рѣзко“, „не привычно“, чѣмъ Si bemoll. Но при простомъ Si, по „правилу“, должна быть тоника (конецъ), разрѣзъ въ G, а не въ D. Тотъ же почтенный музыкальный критикъ указывалъ, какъ на правило, на конечный тонъ пѣсни, который якобы долженъ обозначать собою ладъ напѣва. Но мы видѣли на многихъ примѣрахъ, что это правило, соблюдавшееся въ западно-церковныхъ ладахъ, часто не соблюдается въ русскихъ народныхъ пѣсняхъ. Концы ихъ бываютъ—и на доминантѣ, и на секундѣ, а иногда какъ-бы на терціи звукоряда; концы большею частію не совпадаютъ съ началами, а тоника, часто обозначенная не ясно, вступаетъ какъ бы въ борьбу съ устоями другихъ тетрахордовъ, такъ что мы вынуждены были ввести термины, болѣе подходящіе къ народной музыкѣ: основной тонъ, начальный, конечный, центральный, устой, полуустой и т. п. Наконецъ, звукорядъ пѣсни весьма нерѣдко вовсе не даетъ полныхъ элементовъ лада, а только часть его, въ видѣ кварты, квинты или гептахорда, составленнаго изъ вошедшихъ другъ въ друга кварть съ своими центрами и устоями. Поэтому, педантическое примѣненіе правилъ западно-церковныхъ ладовъ при гармонизаціи русскихъ народныхъ напѣвовъ мы считаемъ ни

на чемъ не основаннымъ. Они могутъ быть *временами* съ успѣхомъ примѣняемы,—вотъ все, что можно сказать по этому вопросу. Не нужно притомъ забывать, что эти церковные лады и гармонія—вещи не вполнѣ однородныя; какъ только гармонія (аккорды) стала развиваться, церковные лады стали стушевываться и превращаться въ мажоръ и миноръ.

Обратимъ также вниманіе на слѣдующее обстоятельство.

Въ новыхъ ладахъ: мажорѣ и минорѣ, къ которымъ мы причислимъ и средній между ними мажоръ-миноръ (Moll-dur Geschlecht, съ минорнымъ трезвучіемъ на субдоминантѣ, напр.: c—e—g, f—as—c, g—h—d), мажорныя трезвучія оказываются на сторонѣ верхней доминанты, а минорныя—на нижней,—и наоборотъ: въ старыхъ ладахъ, на сторонѣ верхней доминанты оказываются минорныя трезвучія, а на субдоминантѣ, большею частію, мажорныя трезвучія; а именно:

	Трезвучія.		
Старые лады.	Субдоминанта.	Тоника.	Верхняя доминанта.
Гиподорійскій (эолійскій).	f—as—c Moll.	c—es—g Moll.	g—b—d Moll.
Фригійскій (средневѣковой дорійскій).	f—a—c Dur.	c—es—g Moll.	g—b—d Moll.
Іонійскій (средневѣковой миксолидійскій).	f—a—c Dur.	c—e—g Dur.	g—b—d Moll.
Новые лады			
Мажоръ.	f—a—c Dur.	c—e—g Dur.	g—h—d Dur.
Мажоръ-миноръ.	f—as—c Moll.	c—e—g Dur.	g—h—d Dur.
Миноръ.	f—as—c Moll.	c—es—g Moll.	g—h—d Dur.

Переходя въ главномъ разрѣзѣ новой мелодіи въ доминанту, мы встрѣчаемся въ новыхъ ладахъ всегда съ мажорнымъ трезвучіемъ, какъ бы подымаемся по кругу квинтъ; напротивъ,—въ старыхъ ладахъ встрѣчаемся постоянно съ минорнымъ трезвучіемъ и вмѣсто подъема, какъ бы спускаемся внизъ по кругу квинтъ (идемъ влѣво, въ сторону бемолей); а какъ доминанта не рѣдко составляла конечный тонъ народныхъ напѣвовъ, то, подставляя подъ нее минорное трезвучіе, мы даже изъ мажорнаго лада (напр.: іонійскаго съ большой терціей) получимъ конецъ минорный;—въ гармоническомъ отношеніи, это какъ будто-бы соотвѣтствуетъ общему значенію конца, какъ *пониженія*, въ русской народной

музыкѣ, предпочитающей нисходящее движеніе мелодіи. Слѣдовательно, благодаря аккордамъ, въ современной музыкѣ установился какъ-бы подъемъ въ серединѣ напѣва и оттуда спускъ къ тоникѣ, концу. Въ складѣ же древней и народной русской музыки, подъемъ какъ бы составляетъ начало, отъ котораго постепенно идетъ спускъ къ концу, при чемъ основной тонъ занимаетъ центральное мѣсто. Отъ того мы иногда получали въ пѣсняхъ тональность звукоряда A-moll съ основнымъ тономъ D, какъ бы тоникою, указывающей на сосѣднюю тональность D-moll (внизъ по кругу квинтъ).—Не менѣе важно и то, что трезвучія субдоминантъ у древнихъ ладовъ (фригійскаго и іонійскаго) *мажорныя*, тогда какъ у нихъ же трезвучія верхнихъ доминантъ *минорныя*, такъ что кончать въ этихъ ладахъ выгоднѣе на субдоминантѣ (что опять наводитъ на тотъ фактъ, что при тональности звукоряда напр.: въ G-dur, въ народной музыкѣ часто является основнымъ тономъ, центромъ или тоникой C). Изъ этого уже видно, что гармонизація въ древнихъ и средне-вѣковыхъ ладахъ придаетъ значительно иную окраску, чѣмъ гармонизація въ современныхъ мажорѣ и минорѣ.—Но какъ основной тонъ, по своимъ гармоническимъ (частичнымъ) обертонамъ, составляетъ всегда мажорный аккордъ, то потому одноголосныя или унисонныя окончанія пѣсень должны быть приняты въ смыслѣ мажорнаго аккорда (трезвучія). По нашему мнѣнію, *наименьше* отвѣчаютъ духу народной музыки такіе концы, при которыхъ конечный тонъ напѣва, вслѣдствіе гармонизаціи, оказывается *терціею* или *квинтою* къ басу въ аккомпанементѣ.

Не безъинтересно также то, что нѣкоторые напѣвы въ народѣ поются и въ мажорной и въ минорной тональности, выступающихъ при укладкѣ ихъ въ наши ноты. Напримѣръ: въ сборникѣ Мельгунова, № 8 и № 9—одна и таже пѣсня въ F-dur и въ F-moll; тоже и въ сборникѣ Балакирева, №№ 8 и 9, почти тождественныя пѣсни, одна въ C-dur, другая въ H-moll. Намъ случалось слышать нѣкоторыя плясовыя южно-русскія пѣсни то въ мажорѣ, то въ минорѣ. Повидимому, Мельгуновъ желалъ отсюда вывести заключеніе, что народъ понималъ „натуральный“ миноръ, какъ опрокинутый „натуральный“ мажоръ въ обратномъ движеніи (сверху—внизъ).

Что же касается вообще гармонизаціи народныхъ напѣвовъ, то мы допускаемъ здѣсь большую свободу для творчества и таланта гармонизатора или комментатора.

Разъ мы отняли у народной пѣсни ея обстановку, ея естественные интервалы, лишили ее ясности, благозвучія, простоты и

выразительности исполненія, мы вынуждены, полученный экстрактъ— или остовъ какъ бы засушеннаго растенія—оживить богатыми рессурсами нашей современной музыки. Въ этомъ оживленіи нуженъ большой тактъ, чтобы не затемнить ясности и простоты конструкціи пѣсни и чтобы ея внутреннія красоты, по возможности, рельефнѣе подчеркивались нашей гармонизаціей. Простота, свѣжесть, умѣренность и оригинальность въ рисункѣ сопровожденія дадутся только русскому музыканту, и рѣдко—иностранцу. Иногда пѣсня даже вовсе не допускаетъ сплошной гармонизаціи, а лучше подойдетъ подъ какую либо простую педаль, тянущуюся или разбитую. Нѣтъ ничего болѣе прозаичнаго и тяжелаго, какъ подставленіе аккорда подъ каждую ноту народнаго напѣва,—что, къ сожалѣнію, встрѣчается во многихъ сборникахъ пѣсень. Точно дѣло идетъ о сто-пудовомъ нѣмецкомъ хоралѣ или школярскомъ упражненіи въ гармонизаціи данныхъ мелодій по нѣмецкимъ учебникамъ.—Вообще, рисунокъ и ритмическій фасонъ сопровожденія должны всегда сообразоваться съ содержаніемъ пѣсни и значеніемъ ея въ народномъ культѣ. Часто для этого могутъ служить отдѣльныя фразы и фасоны, взятые изъ самой пѣсни. Нерѣдки также случаи, когда напѣвъ допускаетъ употребленіе канона, о чемъ подробнѣе будетъ сказано во второй части этого труда.

Приведемъ также мнѣніе французскаго собирателя „новогреческихъ мелодій“, часто напоминающихъ южно-русскія мелодіи и въ своемъ складѣ принадлежащихъ той же эпохѣ квинты и тетрахордовъ, къ которой относится и русская народная музыка.

Бурго-Дюкудрэ*), по поводу укладки ново-греческихъ мелодій въ наши ноты и такты, говоритъ: „собранныя нами мелодіи отличаются гибкостью мелодическихъ оборотовъ (contours) и независимостью своего теченія (allure). Онѣ поражаютъ, какъ со стороны ритма, такъ и со стороны ладовъ (modes). Часто, чтобы перевести эти ритмы на ноты, мы должны были въ одной и той же пѣснѣ мѣнять такты. Такіе ритмы, хотя и неправильны, но естественны; даже самая неправильность придаетъ имъ нѣчто особенно выразительное. Ихъ существованіе до такой степени тѣсно связано съ музыкальною мыслью, что послѣдняя потеряла бы свой характеръ и свою прелесть, если-бы кто либо попытался свести ихъ къ однородному такту, какъ принято въ европейскомъ искусствѣ. Мы приняли, какъ законъ, никогда не измѣнять ни одной ноты

*) L. A. Bourgault-Ducoudray. Mélodies populaires de Grèce et d'Orient. Paris. 1875. H. Lemoine, éditeur. См. предисловіе.

въ мелодіи ради потребностей гармоніи; наоборотъ—*мы заставляли гармонію подчиняться мелодіи*, стараясь сохранить въ нашихъ сопровожденіяхъ характеръ лада (mode), къ которому относится мелодія. Въ нашей работѣ гармонизаціи, *мы не запрещали себѣ систематическаго неупотребленія или избѣганія никакого аккорда* (другими словами, Бурго-Дюкудрэ дозволялъ себѣ всевозможные аккорды, систематически не избѣгая ни одного изъ нихъ). Единственныя гармоніи, которыхъ мы избѣгали, это такія, которыя, казалось намъ, противорѣчатъ впечатлѣнію лада, вытекающаго изъ мелодіи.—Наши усилія клонились къ тому, чтобы *расширить* кругъ ладовъ въ полифонической музыкѣ, а *не сгуживать* рессурсы новѣйшей гармоніи. Мы не могли себя заковывать въ правила „прошлаго“ въ такихъ попыткахъ, какія въ немъ не предпринимались; если они найдутъ подражателей, то это—будетъ санкція, которую можетъ дать только будущее. О, если бы намъ удалось убѣдить другихъ въ плодотворности примѣненія полифоніи къ восточнымъ гаммамъ!—Музыка востока, застывшая въ исключительномъ употребленіи мелодіи, устремилась бы тогда въ новую карьеру, которую открываетъ ей полифонія. А полифоническая музыка запада, закованная въ исключительное употребленіе 2-хъ ладовъ: мажора и минора, могла-бы, наконецъ, выйти изъ своего долгаго заточенія. Плодомъ такого расширенія для западныхъ музыкантовъ явились бы рессурсы экспрессіи, совершенно новые, и такія краски, которыя до сихъ поръ не встрѣчались на ихъ музыкальной палитрѣ“.—Этимъ яснымъ, здравымъ понятіямъ соотвѣтствуетъ весьма талантливая и элегантная гармонизація авторомъ ново-греческихъ мелодій.

Думаемъ, что широкая почва, указываемая Бурго-Дюкудрэ, несравненно плодотворнѣе и для гармонизаціи русскихъ народныхъ напѣвовъ, чѣмъ разныя кабинетныя выдумки и схоластическія „правила“, въ которыя желали-бы нѣкоторые закабалить ихъ обработку, заранѣе съузивъ возможные пріемы разными рецептами: не бери такого-то аккорда, не ставь діэзовъ и бемолей въ сопровожденіи, строго держись западно-церковныхъ ладовъ и каденцъ, и т. п.—Правила никогда не замѣнятъ живаго духа творчества, а только заранѣе съузятъ пріемы ассимиляціи народныхъ напѣвовъ, направивъ ихъ по указкѣ въ ремесленную сторону, за которую такъ любятъ цѣпляться бездарные люди.

Замѣтимъ также, что Римская церковь, стремившаяся къ централизаціи и владычеству надъ душами, могла настаивать на единообразіи заключительныхъ формулъ церковныхъ ладовъ, кото-

рыхъ она установила 4; но въ Византіи такихъ формулъ въ церковномъ пѣніи было уже болѣе (7); а въ свободной свѣтской, русской народной музыкѣ, гдѣ стремились скорѣе къ разнообразію, чѣмъ къ однообразію, заключительныхъ формулъ можетъ быть и болѣе, притомъ и другія, кромѣ употреблявшихся въ католической церкви. Многіе напѣвы, къ тому-же, и не подходятъ подъ опредѣленный типъ того или другого средневѣковаго лада.

Въ нашъ планъ не входитъ разсмотрѣніе различныхъ пріемовъ гармонизаціи народныхъ пѣсень,—и потому, ограничиваясь общими замѣчаніями, мы только желаемъ рельефно выставить на видъ, что всякая укладка народной пѣсни въ наши ноты, такты и гармонію—есть *уже начало процесса переработки народной музыки*, а разъ допустивши этотъ принципъ, мы уже не видимъ причинъ изгонять изъ этихъ переложеній инструментальныя вступленія и ритурнели. Естественный поводъ къ нимъ подаютъ не только удлиненные концы, но и нерѣдко среди напѣва встрѣчающіяся ферматы. Притомъ же ритурнели или инструментальные „наигрыши“ вовсе не чужды духу народной музыки. Если они талантливы, умѣренны, и имѣютъ тѣсную связь съ напѣвомъ пѣсни и ея содержаніемъ, то они не только не портятъ ничего, а напротивъ поясняютъ и украшаютъ пѣсню въ глазахъ современнаго музыканта.

Весь вопросъ здѣсь — не въ схоластическихъ запрещеніяхъ и правилахъ, а во вкусѣ и талантливости арранжировщика. Подъ руками одного, пѣсня выходитъ блѣдною, незначительною, подъ освѣщеніемъ другого, она—та же самая пѣсня—неузнаваема; такъ много значитъ въ этомъ дѣлѣ редакція пѣсни, умѣнье изложить ее и освѣтить ея оригинальность и красоту немногими, но попадающими въ самую суть штрихами.

Поэтому, мы ничего не имѣемъ и противъ употребленія діэзовъ и бемолей въ аккомпанементѣ, хотя бы напѣвъ былъ строго діатоничный, если только не имѣется спеціально въ виду придать наружный видъ „старинности“ и угловатости гармонической арранжировкѣ. Гармонизацію въ строго-діатоническомъ средне-вѣковомъ ладу мы признаемъ, какъ одинъ изъ способовъ поясненія пѣсни (если она своимъ складомъ даетъ къ тому поводъ и возможность), но не исключительнымъ правиломъ, совершенно произвольно навязаннымъ русской народной музыкѣ.

Повторимъ то, что высказалъ и Ларошъ: „всякая гармонія для одноголосной народной пѣсни есть, прежде всего, *кабинетная выдумка* и никого мы не увѣримъ, чтобы народъ когда либо пѣлъ свои пѣсни съ такой или другой гармоніей“.—Она

—спеціально для насъ, для нашего пониманія, ибо мы уже потеряли привычку слушать, понимать и цѣнить мелодію безъ гармонической подкладки. Зачѣмъ же обманывать себя и другихъ поддѣлкою *обязательно,* на основаніи какихъ-то правилъ, подъ церковные западные лады?—Если такой пріемъ лучше оттѣняетъ особенности пѣсни, то и пользуйтесь имъ, но если вашъ вкусъ и талантъ укажутъ вамъ другіе способы, то какія правила могутъ васъ остановить?

Мы полагаемъ, напримѣръ, что для хороваго исполненія народныхъ пѣсень наилучше приспособленъ способъ Мельгунова: самостоятельное голосоведеніе въ каждомъ голосѣ, но вполнѣ подчиненное основной мелодіи, не выдѣляющее новыхъ мотивовъ или оборотовъ. Напротивъ, для салоннаго или концертнаго употребленія народной пѣсни, съ сопровожденіемъ фортепіано или квартета, могутъ болѣе удовлетворить пріемы гармоническіе, аккордные. Въ оперныхъ номерахъ процессъ переработки можетъ далеко шагнуть впередъ, приставивъ къ народному напѣву вторую или среднюю часть, или заключеніе для полнаго ея замыканія, расширивъ его естественные каденцы, прибавивъ вступленія, промежуточныя предложенія и т. д.

Но для всего этого нельзя еще пока предложить никакихъ опредѣленныхъ правилъ: все дѣло въ томъ, чтобы въ общемузыкальной формѣ умѣть оттѣнить, сохранить и дать выступить особенностямъ народнаго стиля. А это дается только талантомъ, творчествомъ, а не ремесленными указками. Опытъ, время, привычка и совмѣстная критика цѣлыхъ поколѣній, быть можетъ, со временемъ установятъ какіе либо общіе пріемы, которые получатъ право гражданства въ изложеніи музыки съ національнымъ характеромъ.

РУССКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА

ВЪ ЕЯ СТРОЕНІИ

МЕЛОДИЧЕСКОМЪ И РИТМИЧЕСКОМЪ.

Часть 2-я.

РИТМИЧЕСКОЕ СТРОЕНІЕ.

РУССКАЯ НАРОДНАЯ МУЗЫКА.

ЧАСТЬ 2-я.

РИТМИЧЕСКОЕ СТРОЕНІЕ.

ГЛАВА I.

Тонъ, какъ ритмическое явленіе. Законъ періодическихъ колебаній. Теорія волны, какъ основа музыкальныхъ построеній. Самомалѣйшая ритмическая недѣлимая единица. Ея свойства: парность, противоположность частей, подъемъ и спускъ, разграничительныя точки (акценты). Всеобщая міровая ритмическая единица (парная) въ движеніи тѣлъ и въ смѣнѣ явленій. Опредѣленія ритма учеными. Сочлененіе ритмическихъ единицъ въ группы высшаго порядка составляетъ психофизическую потребность человѣческаго организма.

Всякая музыка есть прежде всего движеніе волнъ воздуха въ пространствѣ и во времени, передающееся чрезъ органъ слуха нашимъ нервамъ и превращающееся тамъ въ ощущенія звуковъ (тоновъ). Но каждое движеніе, чтобы быть схваченнымъ нашими чувствами и сознаніемъ, нуждается въ извѣстномъ *порядкѣ*.

Рядъ правильныхъ, однородныхъ періодическихъ колебаній воздуха производитъ ясный понятный *тонъ*, составляющій тотъ основной матеріалъ, изъ котораго строются музыкальные напѣвы, мелодіи и гармоніи. Но пусть колебанія перестанутъ быть правильными, или пусть правильныя смѣшаются съ неправильными, или совсѣмъ сдѣлаются неоднородными, непериодическими, безпорядочными, и сейчасъ же утратится основной элементъ музыки—тонъ, и вмѣсто него получится—шумъ, *хаосъ*.

Тонъ—величина точная, однообразная, всегда одинаковая, которую съ величайшею точностью можно измѣрять „математически“ и опредѣлять число колебаній въ секунду воздуха, его производящаго. Поэтому онъ и взятъ, какъ *единица* для группированія музыкальнаго матеріала въ различныя построенія.

При этомъ отброшены изъ музыки такіе тоны, которые имѣютъ слишкомъ быстрое колебаніе волнъ (болѣе 40000 колебаній въ секунду, или 20000 толчковъ въ барабанную перепонку нашего уха) и тѣ, которые имѣютъ слишкомъ медленное колебаніе волнъ (менѣе 16 въ секунду, или 8 толчковъ въ барабанную перепонку). Такіе тоны отброшены потому, что въ первомъ случаѣ слишкомъ высокіе тоны уже не различаются нашимъ слухомъ, и воспринимаются имъ, какъ *визгъ*, рѣзкій шумъ; а во второмъ случаѣ— слишкомъ низкіе тоны уже не сливаются въ одно однородное ощущеніе однообразно-непрерывнаго тона, а даютъ отдѣльные толчки, различаемые слухомъ, и препятствующіе образоваться ощущенію правильнаго тона. Поэтому въ музыкѣ не доходятъ до крайнихъ предѣловъ, за которыми уже не различается тонъ, а для ясности воспріятія тоновъ ограничили ихъ между предѣлами 40 (для самыхъ низкихъ) и 4000 (для самыхъ высокихъ) колебаній въ секунду.

И такъ, *тонъ* самъ по себѣ вноситъ уже съ собою въ музыку элементъ распорядка, что отражается и въ таковомъ же движеніи въ нашихъ нервахъ.

Въ чемъ же состоитъ этотъ порядокъ?

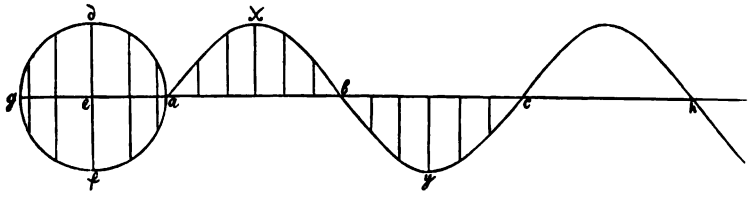
Въ томъ, что каждая частица воздуха въ совершенно одинаковое время производитъ совершенно одинаковое, правильное движеніе взадъ и впередъ, подобно маятнику, и этимъ качаніемъ (невидимымъ для глаза по своей безконечной мелкости) дѣлитъ время на совершенно равныя части или участки. Если напр. такихъ частей или участковъ въ секундѣ оказывается 440*), то слухъ нашъ получаетъ ощущеніе альтоваго La (a′), на который настраивается камертонъ.

Такъ какъ эти періодическія, волнообразныя качанія частицъ воздуха имѣютъ свои законы и особенности, которыя играютъ важную роль въ объясненіи ритмическихъ явленій, то мы приведемъ ихъ теорію вкратцѣ, пользуясь для этого графическимъ изображеніемъ колебанія частицъ, приведеннымъ въ извѣстномъ сочиненіи *Гельмгольца* о тональныхъ ощущеніяхъ**).

*) Французскіе акустики, считая въ волнѣ каждую часть или дугу отдѣльно (впередъ и обратно), опредѣляютъ число колебаній этого La въ 880 колебаній въ секунду. Нѣмецкіе-же ученые считаютъ обѣ дуги (волны или маятника) за одну, и считаютъ это La въ 440 колебаній. Но какъ французскій строй ниже нѣмецкаго, то парижскій камертонъ даетъ La, имѣющее не 880, а 875 колебаній въ секунду; по нѣмецкому термину, это составитъ $437^1/_2$ колебаній въ секунду.

**) *H. Helmholtz*. Die Lehre von den Tonempfindungen. S. 38.

Фиг. 1.

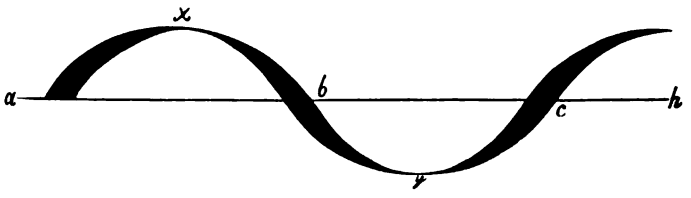


Положимъ точка *a* движется съ равномѣрною скоростью по кругу, описанному вокругъ центра *e* (см. фиг. 1). Если-бы это происходило въ темнотѣ, и *a* была огненная точка, и зритель смотрѣлъ бы ея движеніе не прямо (en face), и не сверху (какъ на бумагѣ), а съ боку, въ направленіи линіи a h, то—что̀ бы онъ увидѣлъ? Ему казалось-бы, будто огненная точка движется сверху внизъ и обратно, по линіи d f; въ сущности же она дѣлала-бы два полукруга: одинъ, двигаясь внизъ (d a f), а другой, двигаясь вверхъ (f g d). Маятникъ качается подобнымъ-же образомъ, только онъ дѣлаетъ оба полукруга на одномъ и томъ-же мѣстѣ, потому что сверху привязанъ, а къ низу притягивается тяжестью. Отъ того такія правильныя качанія называютъ *маятниковыми* (pendelartige). Какъ ни безконечно быстро такое качаніе, оно все-таки требуетъ извѣстнаго времени, и какъ время мы измѣряемъ пространствомъ, линіею, то для лучшаго уразумѣнія теоріи маятниковаго качанія выразимъ его не въ кругѣ, а графически, въ видѣ поступающей впередъ волнистой линіи a x b y c*).

Разсмотримъ ближе эту линію. Точка *a*, выведенная изъ равновѣсія, идетъ вверхъ и достигаетъ наивысшаго удаленія отъ равновѣсія въ точкѣ *x*; затѣмъ она идетъ внизъ и возвращается къ линіи a b c, выражающей положеніе ея равновѣсія; затѣмъ повторяетъ то же движеніе, только въ обратномъ смыслѣ.— Такимъ образомъ, волна состоитъ изъ двухъ частей, равныхъ другъ другу, но въ обратномъ положеніи одна противъ другой. Точка *a* два раза удаляется отъ линіи равновѣсія, то на наибольшую высоту въ *x*, то на наибольшую глубину въ *y*. Два раза такъ-же она проходитъ чрезъ линію равновѣсія (покоя) въ *b* и *c*, въ направленіи которой сосредоточивается притяженіе.

*) Время мы измѣряемъ пространствомъ, какъ это видно на движеніи солнца, луны, стрѣлки часовъ, и наоборотъ—пространство измѣряемъ временемъ: напр. говорятъ отъ *a* до *b* всего часъ ходьбы.

Если-бы это движеніе (которое невидимо, но понятно въ теоріи) было неравномѣрной скорости, подобно маятнику *) и выражалось-бы звукомъ, то одна волна доставила-бы уже слѣдующія различія въ слуховыхъ ощущеніяхъ: 1) въ началѣ—тишина, 2) далѣе—ударъ; точка a движется по направленію къ x; 3) она удаляется отъ центра притяженія, стало быть замедляется, и звукъ *слабѣетъ*; 4) наибольшей слабости (тишины) звукъ достигаетъ въ x, апогеѣ замедленія, послѣ котораго 5) звукъ начинаетъ *усиливаться*, потому что точка a приближается къ линіи притяженія a h; 6) затѣмъ звукъ начинаетъ опять ослабѣвать и достигаетъ апогея слабости (тишины) въ y, послѣ чего 7) вслѣдствіе приближенія точки къ линіи притяженія, звукъ опять усиливается. Поэтому, для глаза такая звуковая волна представила-бы не только кривую линію изъ двухъ равныхъ частей, но и линію не одинаковой толщины, примѣрно такую: **Фиг. 2.**



Для слуха, въ ней было-бы нарастаніе и ослабленіе звука, два мѣста наисильнѣйшаго звука (акцента, въ a и b), и два мѣста наислабѣйшаго звука (въ x и y). Слѣдовательно, въ самомъ свойствѣ волны заключается уже необходимость двухъ частей axb и byc, равныхъ между собою, но въ обратномъ порядкѣ, и для обозначенія ихъ необходимы четыре акцента: два сильныхъ и два слабыхъ (почти равныхъ тишинѣ); сильные отдѣляютъ одну часть отъ другой, а слабые подраздѣляютъ каждую часть на два участка противоположнаго движенія. Но какъ первый толчекъ, сдвинувшій частицу, производитъ наисильнѣйшее впечатлѣніе (дѣйствуя на свѣжій нервъ), то акцентъ a будетъ намъ казаться сильнѣе акцента b и тишина x будетъ казаться намъ тише тишины y. А однажды сложившаяся единица впечатлѣнія будетъ уже легко повторяться, по напоминанію, и въ слѣдующіе моменты. Въ

*) Таково оно и есть въ природѣ, ибо точка a, оставаясь неподвижною въ мѣстѣ покоя, находится подъ равнымъ притяженіемъ и отталкиваніемъ, но удаляясь отъ a по дугѣ круга, частица удаляется отъ центра притяженія, и потому замедляется въ движеніи, и наоборотъ, приближаясь къ центру притяженія, ускоряется въ движеніи.

этой единицѣ двѣ части; это единица—*парная*, въ коей акценты первой части рельефнѣе акцентовъ второй части, и по силѣ, и по слабости.

Стало быть, въ волнѣ или въ правильномъ маятниковомъ качаніи частицы заключаются уже всѣ основные музыкальные элементы: эти качанія даютъ—при быстромъ повтореніи музыкальный тонъ, и въ то же время каждое изъ качаній представляетъ какъ-бы безконечно малую „ритмическую ячейку“, изъ которой развиваются самыя сложныя музыкальныя сочетанія. Устройство волны даетъ указанія на основные законы музыки: симметрію и противоположность. Части волны равны между собою, но расположены въ обратномъ или противоположномъ другъ другу порядкѣ и только обѣ вмѣстѣ составляютъ цѣлое.

Организація движенія въ извѣстномъ порядкѣ, или по извѣстному плану, начинается такимъ образомъ съ самомалѣйшихъ атомовъ и продолжается въ формѣ разнообразныхъ и все болѣе усложняющихся сочетаній, но съ сохраненіемъ основнаго плана распорядка, указаннаго въ организаціи безконечно-малой волны качанія частицы. Такой парной единицей (волны, состоящей изъ двухъ качаній) мы измѣряемъ тоны и узнаемъ, что 440 качаній въ секунду даютъ альтовое La (a′), 220 качаній—басовое La (a), а 880 качаній—высокое сопранное La (a″) и т. д.

Отличая басовое La отъ альтоваго и сопраннаго, мы воспринимаемъ нашимъ слуховымъ аппаратомъ, такъ сказать „отѣлесенныя“ или „матеріализованныя“ цифры въ видѣ тоновъ различной высоты (различной скорости движенія волнъ воздуха).

Такъ какъ въ природѣ рѣдко встрѣчаются всѣ условія для правильнаго волнообразнаго движенія частицъ, то музыка вынуждена была производить свои тоны искусственно, въ голосѣ и инструментахъ. Но при сочетаніяхъ тоновъ необходимъ извѣстный ихъ распорядокъ. То самое, что безпорядочный *шумъ* относительно правильнаго тона, то и *хаосъ* относительно *ритма*.

Ритмъ есть прежде всего порядокъ, организація движенія по какой либо системѣ или принципу, плану. А для этого прежде всего нужна „единица“, или аршинъ, которымъ можно было-бы отмѣривать равныя и одинаковыя части времени.

Изъ тоновъ мы строили въ первой части нашего труда—трихорды, тетрахорды, пентахорды, гексахорды, гептахорды и октавы, т. е. древніе, средневѣковые и новѣйшіе лады, а уже изъ этихъ переходныхъ организацій строились музыкальные напѣвы (мелодіи).

Но тамъ мы обращали вниманіе только на взаимныя отношенія тоновъ по ихъ *высотѣ*, сродству и относительному господству.—Теперь намъ нужно разсматривать отношенія тоновъ по *времени* ихъ продолжительности, по ихъ силѣ (акцентамъ) и по сочетанію въ части, а частей въ одно цѣлое.

Это и составитъ ритмическую сторону народной музыки.

Какимъ же „аршиномъ“ мы станемъ мѣрять движеніе тоновъ во времени? Если-бы каждый бралъ какой ему угодно аршинъ, то одинъ другого не понималъ-бы. Къ счастію, въ природѣ дана уже одна общая, готовая „единица“ или „аршинъ“ для измѣренія порядка въ движеніи тоновъ и ихъ сочетаніяхъ. Это та самая единица, которую мы нашли въ волнообразномъ движеніи безконечно-малой частицы и которая, по своему внутреннему устройству (организаціи), составляетъ для человѣческаго организма одну общую, *міровую* единицу для измѣренія всѣхъ движеній въ природѣ и во вселенной.

Въ сущности, это—психическая единица, присущая нашей нервной организаціи.

Всякое движеніе, какъ безконечно-малое, такъ и безконечно-великое, составляетъ проявленіе силъ природы, постоянно дѣйствующихъ, и нашъ психическій организмъ схватываетъ его только ритмически, т. е. при извѣстномъ порядкѣ сочетанія частей. Напр. день и ночь. Вотъ парная группа изъ двухъ равныхъ и вмѣстѣ противоположныхъ частей: свѣтъ и отсутствіе свѣта. Въ ней два сильныхъ, но противоположныхъ акцента: полдень и полночь. Солнце, описывая дугу, въ полдень стоитъ въ наивысшей точкѣ (зенитѣ); въ полночь—въ обратной наивысшей точкѣ на другомъ полушаріи; два слабыхъ акцента: восходъ и заходъ солнца. Но все это такъ „кажется“ нашимъ чувствамъ, такъ „кажется“ человѣку, живущему на земномъ шарѣ; внѣ этихъ условій, объективно, такой порядокъ можетъ представляться инымъ. Поэтому, движеніе во вселенной представляется человѣку ритмическимъ, въ коемъ единица—сутки, составленныя изъ пары (день и ночь) или двухъ равныхъ, но обратныхъ (противоположныхъ) частей. Изъ этой единицы—сутокъ—мы составляемъ недѣли, изъ недѣль—мѣсяцы, изъ мѣсяцевъ—годы, изъ годовъ—вѣка и т. д.

Ходьба человѣка (правая нога и лѣвая, правая и лѣвая), біеніе пульса (приливъ и отливъ крови), дыханіе легкихъ (притокъ и выдыханіе воздуха легкими) и т. п.,—все это также представляется намъ „ритмическимъ“ движеніемъ, въ коемъ единица

парная и есть моменты высшіе и низшіе, безъ чего нельзя было-бы отличить одну пару отъ другой.

Жизнь природы вокругъ насъ также ритмична: годъ составляется изъ постоянной смѣны: лѣта—осенью, зимы—весной; два акцента въ году: самый долгій день лѣтомъ и самый короткій день зимою. Смѣняются и цвѣта растеній, деревьевъ, неба; смѣняется и температура воздуха.

Словомъ, ритмъ есть, прежде всего, извѣстный распорядокъ „движенія частей“ *во времени*, или расположенія частей въ пространствѣ. Въ первомъ случаѣ является ритмъ музыкальный, во второмъ—ритмъ архитектоническій.

Опредѣленіе ритма, наиболѣе простое и ясное, мы встрѣчаемъ у древняго греческаго философа *Аристоксена*. „Если, говоритъ онъ, видимое нашимъ глазомъ (или воспринимаемое нашимъ чувствомъ) движеніе—такого рода, что наполняемое имъ время (или пространство) можетъ быть раздѣлено въ какомъ нибудь опредѣленномъ, легко узнаваемомъ порядкѣ на единичныя мелкія доли (или части, отдѣлы), то это мы называемъ ритмомъ“.

Р. Вестфаль*) выражается объ этомъ предметѣ такъ: „ритмъ возможенъ лишь тамъ, гдѣ есть *движеніе*, и если время, наполненное этимъ движеніемъ, разлагается на такія ощутимыя части, въ послѣдованіи которыхъ замѣчается опредѣленный порядокъ. Въ поэзіи, ритму подлежатъ слова, въ музыкѣ—звуки, въ оркестикѣ (пляскѣ)—тѣлодвиженія, причемъ самое движеніе представляетъ какъ-бы матеріалъ, а ритмъ—упорядочивающій его формальный элементъ, нѣчто совершенно независимое отъ сущности слова, звука и тѣлодвиженія“.

Наиболѣе близкій къ нашей природѣ ритмъ, это—*дыханіе*. Быть можетъ, когда нибудь будетъ открыта связь между вдыханіемъ свѣжаго воздуха (кислорода) и выдыханіемъ негоднаго, въ томъ смыслѣ, что во время послѣдняго какъ-бы мгновенно прекращаются процессы окисленія (обмѣна вещества) и нервы наши становятся не чувствительными, не воспріимчивыми, а въ слѣдующее мгновеніе опять становятся способными къ воспріятію (perception). Такая прерывчатость въ дѣйствіи нервовъ, быть можетъ, и производитъ ту перемежающуюся смѣну раздраженій, которая представляется намъ ощущеніемъ ритма, или времени, подѣленнаго на части точками и моментами тишины (паузами).

*) R. G. H. Westphal. Metrik der griechischen Dramatiker und Lyriker. Bd. 1—3. Leipzig, 1854—65.

Чѣмъ болѣе совпадаетъ такая перемежаемость внѣшнихъ вліяній (реакцій) съ перемежаемостью нервныхъ воспріятій, тѣмъ яснѣе и понятнѣе для насъ ритмъ.

Древніе очень много занимались ученіемъ о ритмѣ, и греки развили его теорію и практику до большихъ тонкостей. Аристоксенъ видѣлъ ритмъ въ ударахъ нашего пульса, Цицеронъ—въ прерывчатыхъ ударахъ дождевыхъ капель и т. п.

Даже въ завываніяхъ вѣтра, въ шумѣ волнъ, если онѣ достигаютъ крайняго напряженія, нерѣдко устанавливается для нашего слуха извѣстный, однообразный порядокъ, который намъ кажется ритмичнымъ. А какъ ритмъ главнымъ образомъ—музыкальный элементъ, то не удивительно, что напр. и Байронъ говоритъ: „есть музыка въ журчаньи ручейка, въ шелестѣ тростника; она слышится во всемъ, если только слушатель имѣетъ уши. Земные звуки—отголоски музыки сферъ“ (Байронъ: Донъ-Жуанъ, пѣснь 15, V).

Прежніе метафизики-музыканты находили, что ритмъ, какъ элементъ первобытный, употреблявшійся въ глубокой древности даже дикими (въ танцахъ и музыкѣ), есть низшій элементъ въ музыкѣ, грубый и матеріальный, и противополагали его высшему, наиболѣе духовному элементу—гармоніи, явившейся только съ прогрессомъ человѣчества.

Но такое мнѣніе ошибочно. Ритмъ—элементъ всеобщій, міровой. Древніе, мысленно отвлекая въ напѣвѣ отъ тональнаго матеріала собственно ритмъ, считали его чѣмъ-то высшимъ, чѣмъ сама по себѣ тональность (мелодія). Ритмъ считался греками энергическимъ, какъ-бы жизнедательнымъ мужескимъ началомъ—замѣчаетъ *Вестфаль*,—между тѣмъ, какъ тоны въ движеніи своемъ, по требованіямъ мелодіи и гармоніи, представлялись древнимъ только матеріей, способной къ жизни,—„женскимъ“ началомъ, возбуждаемымъ изъ своей пассивности энергіею ритма (Aristoteles).

На это *Шафрановъ*, въ своемъ почтенномъ трудѣ „о складѣ народно-русской пѣсенной рѣчи“*), возражаетъ: „мы едва-ли можемъ раздѣлять такое мнѣніе древнихъ и считать роль барабана въ оркестрѣ болѣе музыкальною, чѣмъ роль напр. флейты“.

Но такое возраженіе не серьезно. Ритмъ не связанъ непремѣнно съ грубыми звуками барабана (которые усиливаютъ только акценты и экспрессію исполненія), а съ тонами всѣхъ инструментовъ, въ томъ числѣ и флейты, и съ общимъ планомъ пьесы.

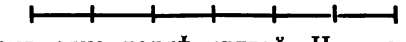
---

*) *Шафрановъ:* о складѣ народной русской пѣсенной рѣчи, разсматриваемой въ связи съ напѣвами (См. журналъ министерства народнаго просвѣщенія 1878. Октябрь и ноябрь. 1879, Апрѣль).

Это—распорядокъ, принципъ и законъ, проникающій всякую музыку, какъ въ созданіи ея, такъ и въ исполненіи. Можно ритмически расположить кирпичи, камни, разноцвѣтныя стекла, звуки, тоны и т. д. Но они не составляютъ собою ритма, а только матеріалъ, на которомъ проявляется руководящее начало, планъ порядка—ритмъ. А можетъ-ли планъ или принципъ быть матеріальнымъ?—Очевидно, что это духовный, психическій элементъ, только проявляющійся на матеріальныхъ предметахъ и на матеріальной единицѣ, при которомъ является возможнымъ извѣстный планъ расчлененія и группированія частей въ одно цѣлое, удобное для воспріятія нашими чувствами и сознаніемъ.

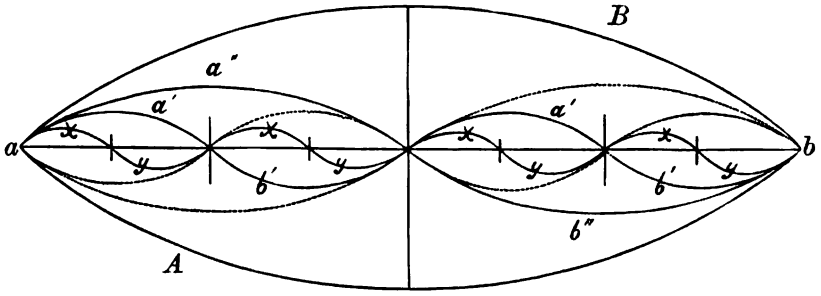
Изъ исторіи развитія ритма извѣстно, что такою единицею въ самой глубокой древности были тѣлодвиженія въ танцахъ, поднятія и опусканія ногъ, вытягиванія и складыванія рукъ, прыжки и т. п. Въ этихъ движеніяхъ былъ какой либо планъ, составлявшій пляску; планъ этотъ самъ собою долженъ былъ перейти и на музыку, его сопровождавшую. А какъ первобытная музыка имѣла только грубыя средства въ своемъ распоряженіи, то въ началѣ она пользовалась, какъ единицею, криками, ударами въ ладоши, ударами палокъ или желѣзныхъ полосъ другъ о друга, или ударами по натянутой кожѣ, однообразнымъ тономъ, выдуваемымъ въ пустой бычачій рогъ или пустую раковину и т. п. Это былъ періодъ „ударной“ музыки, безъ тоновъ или съ однимъ и тѣмъ же однообразнымъ тономъ, а преимущественно со звуками (ударами), расположенными по какому нибудь плану. Разъ—два, разъ—два, и т. д. или разъ—два—три, разъ—два—три, и т. д.—вотъ уже ритмическій мотивъ, въ первомъ случаѣ—парный (двучленный), во второмъ случаѣ—трехчленный. Но какъ соединялись эти единицы въ болѣе крупныя части?—Для этого могъ служить прыжокъ, нарушавшій однообразіе или устанавливавшій паузу, перерывъ послѣ извѣстнаго ряда единицъ; или одни скачки могли идти впередъ, другіе назадъ; одни—вправо, другіе—влѣво. Такими и подобными пріемами могли устанавливаться отдѣлы, небольшія группы единицъ, и потомъ эти отдѣлы, въ свою очередь, располагаться симметрически.

Словомъ, для ритмическаго плана еще мало одной непрерывной линіи парныхъ единицъ (или 3-хъ членныхъ), [подобно напр. такой линіи



] стоящихъ рядомъ одна подлѣ другой. Нужны еще отдѣлы въ этой линіи, для установленія группъ высшаго порядка и для сочлененія ихъ еще въ новыя, болѣе сложныя группы, для составленія *цѣлаго*.

Поэтому, чтобы получить ритмическое устройство, означенная линія должна получить еще внутреннюю организацію своихъ частей, напр. хотя-бы такую: **Фиг. 3.**



Здѣсь цѣлое—пространство, окруженное дугами *A B*. Оно состоитъ изъ двухъ крупныхъ частей a'' и b''. Каждая изъ этихъ частей, въ свою очередь, состоитъ изъ двухъ болѣе мелкихъ частей a' и b'; и, наконецъ, каждая изъ этихъ мелкихъ частей является *парною единицею*, состоящею изъ двухъ равныхъ (но противоположныхъ) частей x и y. Характеръ обратности или противоположности частей сохраняется въ каждой парной группѣ по мѣрѣ того, какъ она подымается въ организаціи высшаго порядка, такъ что цѣлое представляется намъ сочленною организаціею, пока отвлеченною (но это и есть собственно ῥυθμὸς), но которую легко наполнить матеріаломъ. Группы отдѣляются другъ отъ друга акцентами (о распредѣленіи которыхъ въ музыкѣ будетъ рѣчь ниже), причемъ въ каждой отдѣльной группѣ есть свой подъемъ и спускъ, высшая и низшая точка, а въ цѣломъ—одинъ общій подъемъ.

Такая сочленная организація есть потребность нашего психическаго организма, который только при ней можетъ обозрѣть, анализировать и суммировать ощущенія, получаемыя въ пространствѣ или во времени, и составить о нихъ свое сужденіе, какъ общій результатъ отдѣльныхъ чередующихся ощущеній. Сужденіе это въ безсознательномъ видѣ составляетъ общее *впечатлѣніе*, а при переводѣ его въ сознаніе, путемъ ассоціаціи идей и сравненія, получается *критическая оцѣнка* художественности формы. Если употребить камень, кирпичъ, дерево и т. п., то приведенная выше фигура сразу даетъ планъ и размѣры для колоннъ, фронтона, фасада зданія и т. п., т. е. для цѣлой законченной въ своемъ родѣ архитектурной формы*).

*) Остроумные и далеко идущіе выводы изъ такого построенія приведены въ замѣчательномъ сочиненіи Морица Гауптмана: „Die Natur der Harmonik und Metrik“. Leipzig, 1853.

ГЛАВА II.

Первыя проявленія ритма въ пляскѣ и человѣческой рѣчи. Гласныя и согласныя. Односложныя слова. Группированіе слоговъ въ ритмическія единицы. Долгота и краткость слоговъ. Ударенія. Количественное слогочислительное стихосложеніе— первая вокальная музыка древности. Ритмическіе икты. Метрическое стихосложеніе древней Греціи и Рима. Мензуральная и тактовая музыка.

Такъ какъ намъ нужно наполнять отвлеченный организаціонный распорядокъ частей (ритмъ) спеціально звуками и тонами, то мы прямо и перейдемъ къ проявленію ритма въ человѣческой рѣчи, отъ которой онъ мало-по малу съ теченіемъ времени отдѣлился и перешелъ на музыкальные тоны.

Хотя первыми проявленіями ритма въ исторіи развитія человѣчества мы считаемъ движенія человѣческаго тѣла въ возбужденномъ состояніи (въ пляскѣ), но отъ нихъ ритмъ почти одновременно перешелъ и на ударные инструменты и первобытные однотонные крики человѣческаго голоса, которые сопровождали пляску. Дальнѣйшее развитіе и совершенствованіе ритма происходило на матеріалѣ человѣческаго голоса, вмѣстѣ съ развитіемъ его рѣчи и языка; чувство ритма участвовало какъ въ сочлененіи рѣчи (дабы сдѣлать ее понятною и выразительною), такъ и въ возвышеніи ея до формы стиха съ болѣе или менѣе развитою художественною формою.

Крики, издаваемые первобытнымъ человѣкомъ, должны были заключать въ себѣ гласныя и согласныя. Первыя, какъ теперь доказано, составляютъ извѣстный музыкальный тонъ, а согласныя— шумъ, т. е. смѣсь тоновъ со звуками (смѣсь правильныхъ и неправильныхъ колебаній воздуха). Слѣдовательно, въ каждомъ крикѣ или восклицаніи (слогѣ) были *тонъ* и *шумъ*. Первымъ, человѣкъ выражалъ свое субъективное чувство: удивленія, печали, ужаса, радости и т. п., вторымъ, онъ звукоподражалъ природѣ, и тѣмъ старался передать другому человѣку понятіе о предметѣ или явленіи, его поразившемъ; напр. согласныя, входящія въ корень слова *громъ*, во всѣхъ почти языкахъ имѣютъ стремленіе звукоподражать грому (громъ, tonnerre, Donner, thunder и проч.).

Согласныя производятся большею частью движеніемъ мышцъ, рта, языка, зубовъ и губъ. Болѣе глубокія движенія, идущія въ горло и дыхательные пути, нужны для произнесенія гласной, въ крикѣ или восклицаніи. Они составляютъ какъ-бы невольные рефлексы внѣшнихъ раздраженій на человѣка, тогда какъ въ согласныхъ онъ употребляетъ уже свою волю для того, чтобы очертить и характеризовать гласную звукоподражательнымъ шумомъ и тѣмъ передать свое впечатлѣніе другому человѣку. Оттого пѣніе на гласныхъ (сольфеджіо) и декламація, развивающая преимущественно мышцы для согласныхъ, если пока не играютъ, то должны играть въ музыкѣ почти равноправную роль. Полную свою рельефность и выразительность пѣніе получаетъ только при равно-тщательной выработкѣ пѣвцомъ гласныхъ и согласныхъ даннаго языка.

Односложные крики уже могли служить матеріаломъ для ритма при сопровожденіи пляски. Разнообразить ихъ могли: различіе гласныхъ и согласныхъ, различная сила криковъ, отъ чего являлись акценты (для установленія отдѣловъ), различная продолжительность криковъ. Но мало-по малу языкъ развивался: односложные крики соединялись, слипались въ слова (agglutinative Sprache), превращались въ двусложные, трехсложные и т. д. [Исторія постепеннаго развитія языковъ не входитъ въ нашъ планъ и потому мы выскажемся лишь кратко объ участіи ритма въ этомъ развитіи].

Главная потребность при развитіи языка (рѣчи) состояла въ томъ, чтобы сдѣлать его понятнымъ для другого человѣка, чтобы лучше, яснѣе и полнѣе передать ему желаемое впечатлѣніе, чувство или представленіе. Для этого, рѣчь нуждалась въ извѣстномъ распорядкѣ, планѣ,—и къ ней на помощь пришелъ ритмъ. Прежде всего нужно было установить мѣрило, единицу, аршинъ. Естественной единицей являлся *слогъ*, т. е. гласная, окруженная согласными. Но если-бы всѣ слоги были равны, то изъ нихъ нельзя было-бы составить единицы, которая прежде всего должна быть парная, т. е. состоять изъ двухъ равныхъ, но противоположныхъ частей съ акцентами, какъ волна. И вотъ мы видимъ, что на извѣстной ступени развитія языковъ является такая парная единица, состоящая изъ двухъ слоговъ: долгаго и краткаго. Вмѣстѣ, они составляли одно цѣлое, которое у грековъ называлось *метромъ*, у римлянъ *стопою*, у музыкантовъ новаго времени *тактомъ*. Одинъ слогъ отличался отъ другого тѣмъ, что произносился протяжнѣе, а другой короче. Но въ то же время образовались и

различія силы или ударенія (акценты): одинъ слогъ произносился сильнѣе, чѣмъ другой.

Какъ тонъ есть единица, составленная изъ болѣе мелкихъ единицъ (періодическихъ качаній воздуха), такъ и метръ или стопа есть единица, составленная изъ болѣе мелкихъ единицъ (слоговъ).

Мы раздѣляемъ предположеніе Шафранова, что первые люди не столько говорили, сколько пѣли и говорили на распѣвъ. Безъ этого трудно было-бы объяснить какъ происхожденіе пѣнія вообще, такъ и происхожденіе долготы и высоты слоговъ (продолжительности ихъ и акцентовъ). Онъ приводитъ слова французскаго ученаго Леона-де-Рона о жителяхъ Кохинхины, которые и теперь говорятъ на распѣвъ, уснащая свои односложныя слова различными удареніями. И вообще, менѣе культурныя (первобытныя) племена и въ настоящее время говорятъ съ оживленной жестикуляціей и интонаціей, которыя почти изгладились у культурныхъ народовъ для обыденной рѣчи и сохраняются ими лишь для экстренныхъ случаевъ: рѣчей ораторовъ, чтенія стиховъ, декламаціи и т. п. Оставимъ пока безъ разбора, въ чемъ собственно состоитъ акцентъ—въ повышеніи-ли голоса (на другой, высшій тонъ) или только въ усиленіи его (въ томъ-же тонѣ, въ родѣ sforzando, sfz)?

Для насъ, и то и другое одинаково даетъ ощутимыя черты или признаки для отдѣленія и сочлененія между собою частей*). Но въ филологическихъ работахъ очевидно акценту придаютъ значеніе повышенія голоса, почему и называютъ его *тоническимъ* элементомъ, а долготу или краткость слоговъ—*количественнымъ* элементомъ.

Въ цвѣтущее время древней Греціи мы уже застаемъ полное развитіе метрики и ритмики на древне-греческомъ языкѣ, какъ матеріалѣ. У нихъ долгота соединялась съ извѣстными гласными, была къ нимъ, такъ сказать, прикована, гдѣ-бы они ни встрѣчались; другія гласныя были короткія. Далѣе, слогъ съ большимъ числомъ согласныхъ былъ самъ по себѣ длиннѣе слога съ меньшимъ количествомъ согласныхъ.

Такимъ образомъ была найдена количественная мѣрка для ритмическихъ построеній: долгота и краткость слоговъ, бо̀льшая

*) Шафрановъ не признаетъ ударенія или акцента способнымъ служить для цѣлей ритма, ибо онъ не служитъ мѣриломъ времени, какъ долгота или краткость, а составляетъ только повышеніе голоса. Но этотъ вопросъ самъ собою разъясняется въ дальнѣйшихъ главахъ этого отдѣла.

или меньшая ихъ протяжность. И отсюда вышло *количественное* стихосложеніе (слогочислительное), свойственное всѣмъ древнимъ народамъ: иранцамъ, индійцамъ, грекамъ и т. п.

Это была первая ступень въ развитіи ритма, связаннаго со словомъ. А какъ въ древности говорили даже на распѣвъ, то тѣмъ болѣе приближались къ настоящему пѣнію при исполненіи рѣчи, приведенной въ извѣстный ритмическій порядокъ: пѣсенной или богослужебной. Это и была собственно вокальная музыка древности, которая не знала стиховъ отдѣльно отъ музыки, а музыки—отдѣльно отъ словъ. Стихи непремѣнно пѣлись, а не произносились. Да и въ настоящее время трудно заставить простолюдина „сказать“ народную пѣсню; онъ непремѣнно начнетъ ее „пѣть“. Покойный А. Ѳ. Гильфердингъ только тогда понялъ устройство русскаго былиннаго стиха, когда Евтихіевъ сталъ ему пѣть (а не говорить) былины; тогда оказались въ нихъ музыкальный кадансъ и размѣръ; но для этого пѣвецъ долженъ былъ иногда мѣнять ударенія одного и того-же слова, вставлять новыя частицы, сокращать и удлинять гласныя и т. п.

На вокальной музыкѣ собственно и происходила вся исторія развитія музыкальнаго ритма, который только въ послѣдніе четыре вѣка отдѣлился отъ словъ для самостоятельной роли въ широко развившейся инструментальной музыкѣ. Это отдѣленіе совпадаетъ съ введеніемъ октавной системы и темперованныхъ интерваловъ.

Какъ изъ тона, для созданія напѣва, предварительно строили промежуточныя организаціи (тетрахорды, лады), такъ изъ ритмической единицы (пары, слоговъ, метра, стопы) строили группы постепенно все высшаго порядка: сначала—полустишіе, изъ двухъ полустишій—стихъ, изъ двухъ стиховъ—колѣно или періодъ, изъ двухъ періодовъ—строфу.

Но такая сложная организація принадлежитъ уже извѣстной ступени развитія ритма, и встрѣчается напр. въ греческомъ метрическомъ стихосложеніи;—въ древнѣйшихъ же стихосложеніяхъ она упрощена тѣмъ, что нѣтъ точно опредѣленнаго метра (организованной единицы) и его мѣсто какъ-бы заступаетъ полустишіе (о чемъ подробнѣе будетъ ниже), изъ коего строятся стихи, періоды и строфы. Наименьшая же единица—полустишіе, хотя и состоитъ изъ слоговъ, но они не организованы по какому либо опредѣленному, однообразному плану для всѣхъ полустишій. Таковы стихосложенія всѣхъ древнѣйшихъ индо-европейскихъ народовъ. Сохранившіеся до временъ Александра Македонскаго письменные памятники отъ священныхъ преданій древнихъ обита-

телей восточнаго Ирана (Авеста или Зендавеста), представляютъ частью прозу, частью ритмически организованную форму. Въ стихотворной ихъ части, одахъ, Вестфаль нашелъ дѣленіе на стихи и строфы. Каждые два стиха составляютъ самостоятельное двустишіе (у Грековъ—distichon, строфа). Вмѣстѣ со стихомъ оканчивается и предложеніе, почему онъ имѣетъ самостоятельное значеніе, и вызываетъ наибольшую остановку (запятую, паузу, цезуру). Стихъ въ свою очередь распадается на два полустишія, составляющія двѣ части предложенія, такъ что между ними допустима легкая остановка (цезура).

Опредѣленное число слоговъ и цезура составляли отличительныя свойства этой слогочислительной формы древнѣйшаго стихосложенія. Стихъ состоялъ изъ 16 слоговъ, съ легкой цезурой послѣ 8 слога.

1 2 3 4 5 6 7 8 | 9 10 11 12 13 14 15 16

[— означаетъ долгій слогъ, ⏑ означаетъ короткій слогъ].

Два такихъ стиха или періода составляли строфу. По мнѣнію Вестфаля, слоговая просодія (т. е. размѣщеніе долгихъ и краткихъ слоговъ и удареній) въ этомъ древнемъ стихѣ не была принимаема въ соображеніе (а греками была принимаема). На грамматическія ударенія словъ также, повидимому, мало обращали вниманія (такъ-же, какъ и древніе греки). Положимъ, указанный стихъ соотвѣтствовалъ-бы слѣдующимъ двумъ полустишіямъ:

1) Выступали со всѣхъ сторонъ (8 слоговъ).

2) Воины въ блестящихъ латахъ (8 слоговъ).

Подъ низомъ мы выставили правильные, или, лучше сказать, однообразные ритмическіе икты *), принявъ за единицу метръ изъ двухъ слоговъ: одного—съ удареніемъ (сильнаго), другого—безъ ударенія (слабаго, по формулѣ — ⏑). Такихъ единицъ въ стихѣ—четыре.

*) Ритмическій иктъ есть усиленіе или напряженіе голоса на одномъ слогѣ въ каждой отдѣльной группѣ словъ, для того, чтобы раздѣлить на отдѣлы время, употребляемое для произнесенія стихотворенія (ударъ пальца, digitorum ictus; средневѣковое tactûs; взмахъ рукъ дирижора сверху внизъ, thesis, прикосновеніе палочки къ пюпитру, сильная часть такта),—происходитъ отъ латинскаго глагола „icere“, ударять, стучать ногою тактъ. Отличіе между иктомъ и тезисомъ M. Lussy опредѣляетъ такъ: тезисъ примѣняется ко всѣмъ сильнымъ временамъ такта, заключающимся въ ритмической группѣ, а иктъ только къ первому и послѣднему сильному времени ритмической группы. (Le rhythme musical, стр. 5).

Но дѣло въ томъ, что ударенія словъ не вездѣ совпадаютъ съ удареніями метрическими, напр. въ первомъ стихѣ являются фиктивныя ударенія на слогахъ *въ*, *со*, *сто* (обозначены сверху знакомъ °), а во второмъ стихѣ фиктивное удареніе на слогѣ *ны*. Стало-быть, просодія языка и метрическіе акценты сталкиваются между собою въ этихъ мѣстахъ; если соблюдать метрическіе акценты, то нужно нарушать ударенія словъ и дѣлать ихъ тамъ, гдѣ они не должны быть по просодіи языка. Поэтому, такіе стихи не представляютъ правильнаго метрическаго строенія при ихъ произношеніи; но просодія языка легко возстановлялась при декламаціи, а еще болѣе при пѣніи. Не нужно только строго соблюдать всѣ метрическіе акценты, а ударять лишь главныя слова, напр.

Выступа́ли со всѣхъ сторо́нъ
Во́ины въ блестящихъ ла́тахъ.

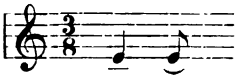
Это—въ декламаціи. А въ пѣніи есть другое средство помирить просодію стиха съ ритмическимъ размѣромъ, именно: удлинять или укорачивать продолжительность слога противъ того, какъ онъ произносится въ простомъ чтеніи. Поэтому, въ исполненіи стиха съ музыкою, т. е. въ пѣніи, легко исправляются его ритмическія неправильности или противорѣчія съ просодіей языка, а иногда и вовсе оставляются безъ вниманія нѣкоторыя нарушенія этой просодіи.

Таково было въ сущности древнее слогочислительное стихосложеніе, встрѣчаемое какъ у древнихъ иранцевъ (въ зендавестѣ) такъ и у древнихъ индійцевъ въ ихъ „ведахъ“. При чтеніи, они не представляютъ метрическаго строенія, а доставляютъ только общіе матеріалы для ритма: одинаковость числа слоговъ въ стихахъ, дѣленіе стиха на два полустишія (большею частью изъ 8 слоговъ) и, по всей вѣроятности, одинъ или нѣсколько главныхъ акцентовъ. Отдѣлялись же между собою стихи тѣмъ, что долгіе слоги въ ихъ концѣ произносились съ удареніемъ или протяжностью, послѣ чего слѣдовала маленькая остановка (пауза, разрѣзъ, цезура); этимъ выдѣлялись концы, какъ въ стихахъ, такъ и въ полустишіяхъ. Но какъ „*веды*“, составляя богослужебныя пѣсни, первоначально пѣлись, то отсутствіе однообразной метрической единицы въ строеніи ихъ стиха нисколько не мѣшало ритмическому исполненію ихъ съ музыкою,—именно музыка (т. е. пѣніе) и придавала имъ нужный размѣръ. У древнихъ грековъ и римлянъ было также слогочислительное стихосложеніе, но они принимали во вниманіе естественную просодію языка, т. е. въ пѣніи соблюдали долготы, связанныя съ извѣстными гласными, а граммати-

ческія ударенія подчиняли требованіямъ напѣвнаго ритма, акценты коего могли только временами не сходиться съ акцентами словъ, падая изрѣдка на неударяемые слоги. Оттого, при существованіи однообразнаго метра, ихъ стихи въ произношеніи не всегда давали правильныя ударенія слоговъ, если строго держаться ритмическаго акцента метра; въ пѣніи же „подлаживались“ подъ короткіе и долгіе слоги текста.

Наименьшей единицей у грековъ и римлянъ былъ краткій слогъ ⏑; продолжительность долгаго слога (–) принимали за двойную противъ краткаго.

Слѣдовательно, ихъ парная единица или стопа составляла въ сущности не двухъ, а трехъ-временный метръ, состоявшій изъ долгаго слога (равнаго двумъ краткимъ) и краткаго; т. е. это была мѣра нечетная, которую въ нотахъ можно выразить такъ:



Другія мѣры времени, связанныя со словами, были у нихъ слѣдующія:

самая меньшая, короткая ⏑ = 𝅘𝅥𝅯 (одна восьмая—$^1/_8$).

⏑ ⏑ двухвременная, долгая – = 𝅗𝅥 (одна четверть или $^2/_8$).

⏑ ⏑ ⏑ трехвременная, долгая ⌊_ _ = 𝅗𝅥. (три восьмыхъ—$^3/_8$).

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ четырехвременная, долгая ⌊__ = 𝅝 (двѣ четверти—$^4/_8$).

⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ пятивременная, долгая ⌊⌊⌊ = 𝅗𝅥. 𝅘𝅥 (пять восьмыхъ—$^5/_8$).

Метръ, составленный изъ двухъ стопъ, назывался у нихъ dipodia, изъ трехъ стопъ—tripodia, изъ четырехъ стопъ—tetrapodia и т. п. Цѣлый же стихъ, смотря по числу стопъ его составляющихъ, назывался: диметръ (2-хъ стоп.), триметръ (3-хъ стоп.), тетраметръ (4-хъ стоп.), пентаметръ (5-ти стоп.), гекзаметръ (6-ти стоп.); напр. диподическій триметръ означалъ стихъ изъ трехъ двухмѣрныхъ стопъ; диподическій тетраметръ—стихъ изъ четырехъ двухмѣрныхъ стопъ; триподическій диметръ—стихъ изъ двухъ трехмѣрныхъ стопъ, и т. д.

Греческое стихосложеніе, по существу—количественное, ибо оно основывалось на количествѣ слоговъ или опредѣленной мѣрѣ времени для стиха; но его слѣдуетъ точнѣе называть *метрическимъ*, по употребляемой имъ единицѣ, метру, каковаго не доставало древнѣйшему слогочислительному (тоже количественному) стихосложенію.

Греческій метръ совпадалъ съ просодіей языка, и долгота слоговъ подлаживалась у нихъ подъ ритмическіе акценты (или

икты, сильныя мѣста). Ритмъ, какъ отвлеченный принципъ порядка и организаціи, имѣетъ свои требованія безусловныя, математическія, какъ въ цѣломъ, такъ и въ частяхъ. Этому принципу нѣтъ дѣла до того—подходятъ-ли въ словахъ долгіе или краткіе слоги, а равно ударенія, подъ его собственные акценты. Но съ своей стороны и матеріалъ можетъ подчиняться требованіямъ ритма только до извѣстной степени, смотря по своимъ свойствамъ и конечно, прежде всего, онъ долженъ удовлетворить болѣе крупнымъ требованіямъ, чѣмъ мелкимъ, детальнымъ. Напр. изъ камней можно созидать ритмическія построенія, и если бы камни были идеально всѣ равны, отшлифованы, безъ всякихъ возвышеній и углубленій, и легко поддавались-бы всякой вырѣзкѣ, то они могли-бы удовлетворить требованіямъ ритма до малѣйшихъ подробностей, не говоря уже о цѣломъ. Но разъ они, по природѣ своей, не допускаютъ шлифовки, легко колятся или же представляютъ замѣтныя возвышенія и углубленія, не устраняющіяся отдѣлкою, то требованія ритма будутъ ими удовлетворены въ крупномъ, въ главныхъ частяхъ и группахъ; но въ деталяхъ,—возвышенія, углубленія, острые или косые углы камней уже могутъ не совпадать съ ритмическими акцентами или сильными частями, и возвышеніе камня можетъ прійтись на слабую часть ритма, а углубленіе—на сильную. То же самое происходило и съ языкомъ, какъ матеріаломъ для проявленія ритма; менѣе совершенные, древнѣйшіе языки удовлетворяли только крупнымъ требованіямъ ритма (строфа, стихъ, полустишіе); болѣе развитые языки—греческій и латинскій—по своей гибкости, уже болѣе могли приспособляться къ требованіямъ ритма въ подробностяхъ, и они ввели дальнѣйшее дробленіе частей: полустишіе дѣлилось однообразнымъ метромъ на болѣе мелкія части (стопы), которыя въ цѣломъ, при извѣстныхъ комбинаціяхъ этихъ частей, представляли уже болѣе сложную ритмику.

На такой борьбѣ требованій отвлеченнаго ритма съ свойствами живаго языка, имѣющаго свои собственныя требованія (въ долготѣ и краткости слоговъ и удареніяхъ или интонаціяхъ), и обозначались двѣ главныя эпохи въ исторіи развитія ритма музыкальнаго. Въ *первую эпоху количественнаго слогочислительнаго стихосложенія* или *вокальной музыки* (ибо стихи обязательно пѣлись) очерчены были только главные контуры ритма, существенныя условія его проявленія. Принимались въ расчетъ—число слоговъ и группированіе ихъ въ крупныя части: полустишіе, стихъ и строфу.—*Вторую эпоху* вокальной музыки, по отношенію къ ритму, составляетъ метрическое *стихосложеніе* древнихъ грековъ и римлянъ. Въ эту

эпоху все еще продолжалась борьба между требованіями отвлеченнаго принципа (математическаго ритма) и свойствами живаго матеріала, на которомъ онъ проявлялся; живой матеріалъ (языкъ) оказывалъ временами сопротивленіе: такъ, нерѣдко грамматическіе акценты словъ или долготы слоговъ не совпадали съ ритмическими акцентами или долготами. Послѣдніе размѣщались, точно бездушною паровою машиною, обязательно въ извѣстные моменты, и акцентъ ритма могъ иногда падать на неударяемый или краткій слогъ и обратно. Въ такой борьбѣ прошла вся эта эпоха, пока, наконецъ, ритмъ не отдѣлился вовсе отъ живаго слова (языка) и не пріобрѣлъ полной самостоятельности въ покорной ему инструментальной музыкѣ.

Тогда наступила *третья эпоха* въ исторіи развитія ритма; „мертвый“ тонъ инструмента съ точностью подчинился всѣмъ изгибамъ въ требованіяхъ ритма и явился музыкальный *тактъ* съ математически-размѣренными мѣрами времени, съ большимъ разнообразіемъ въ ихъ дѣленіи на болѣе мелкія единицы, и совокупленіи въ болѣе крупныя группы. Тогда явилась возможность и разнообразныхъ формъ, сочетаній и тактовыхъ построеній, и точнаго обозначенія нотными знаками всѣхъ требованій ритма, и болѣе широкаго развитія формъ инструментальной музыки. Съ 16 вѣка появляется вертикальная черта, отдѣляющая одинъ тактъ отъ другаго. Это и есть эпоха *тактовой инструментальной музыки*, которая совпадаетъ и съ третьимъ фазисомъ развитія тональнаго элемента, именно съ развитіемъ „гармоніи“, на основаніяхъ октавной системы и темперованныхъ интерваловъ.

И такъ, въ исторіи развитія ритма мы встрѣчаемъ тоже, что и въ исторіи развитія интерваловъ и мелодіи. Самая древняя эпоха *кварты* (трихордовъ) совпадала съ эпохою количественнаго слогочислительнаго стихосложенія. Слѣдующая за этимъ эпоха *квинты* (тетрахордовъ и древне-греческихъ ладовъ) совпадала съ эпохою метрической вокальной музыки. Новѣйшая эпоха „*терціи*“ (октавъ, мажора и минора) совпадаетъ съ эпохою тактовой инструментальной музыки.

Мы называемъ при этомъ только крупные отдѣлы въ исторіи ритма, но въ каждомъ изъ нихъ есть свои частныя особенности и уклоненія, которыя могутъ дать поводъ къ подраздѣленію ихъ на болѣе мелкіе отдѣлы, или къ помѣщенію ихъ въ число промежуточныхъ, переходныхъ эпохъ. Особенно выдѣляется въ этомъ отношеніи эпоха такъ называемой „мензуральной музыки“, которая составляла какъ-бы переходъ отъ метрической къ тактовой эпохѣ.

Мензуральная музыка (musica mensurata) развилась въ средніе вѣка, и *Франко Кельнскій*, жившій (по Кизеветтеру) въ первой половинѣ 13-го вѣка, издалъ о ней спеціальный трактатъ, на который потомъ ссылались и позднѣйшіе авторы: Іоаннъ де-Мурисъ и др. Она существовала, какъ противоположность хоральному пѣнію (musica plana или cantus planus), которое употребляло только двухъ родовъ продолжительности тона и было однообразно, тогда какъ мензуральная музыка допускала гораздо болѣе ступеней продолжительности тона и тѣмъ вносила въ исполненіе разнообразіе и оживленность ритма. Но строгіе католики возставали противъ этого и, между прочимъ, папа Іоаннъ XXII издалъ буллу, которая порицаетъ приверженцевъ „новой школы“, заботящихся болѣе о размѣрѣ (Zeitmaas), чѣмъ о напѣвахъ, для чего они серьезное, равномѣрное пѣніе дѣлятъ на части (semibrevis и minima), мелодію разрѣзываютъ паузами и т. п. Мензуральная музыка употребляла пять ступеней продолжительности (maxima или duplex longa, longa, brevis, semibrevis и minima), для которыхъ употребляла знаки, послужившіе родоначальниками нынѣшнихъ нотныхъ обозначеній. Кромѣ того, прибавочныя названія удлиняли тонъ, на подобіе нашихъ точекъ у нотъ. Такъ, prolatio major давалъ для semibrevis продолжительность 3-хъ minima, а prolatio minor — 2-хъ minima. Для *brevis* — давала 3 semibrevis приставка tempus perfectum, а 2 semibrevis—tempus imperfectum. Для longa давалась 3 brevis приставкою modus major, а 2 brevis приставкою modus minor. Вообще мензуральное ученіе, о которомъ въ средніе вѣка написано множество трактатовъ, отличалось сложностью, запутанностью, и представляетъ для насъ лишь историческій интересъ; оно упоминается здѣсь только ради системы, такъ какъ именно въ этомъ переходномъ періодѣ (средніе вѣка) происходило постепенное торжество требованій математическаго ритма надъ живымъ словомъ, чѣмъ и подготовлялась полная побѣда современнаго музыкальнаго такта надъ древне-греческою ритмикою и метрикою. Побѣда эта ознаменовалась рѣзкимъ и полнымъ отдѣленіемъ инструментальной музыки отъ вокальной, и точнымъ нотнымъ обозначеніемъ высоты и продолжительности музыкальныхъ тоновъ, которые болѣе не имѣли подъ собою готовой почвы въ видѣ долготъ, краткостей и удареній на словахъ и слогахъ, свойственныхъ древнимъ языкамъ.

ГЛАВА III.

Различіе между понятіями ритма и метра. Древнѣйшая ритмическая форма: параллелизмъ священныхъ книгъ азіатской древности. Библейскій метръ. Вольный метръ древнихъ стихосложеній. Русское народное стихосложеніе есть слогочислительное. Его аттрибуты: параллелизмъ, разрѣзы, аллитерація, ассонансъ, акцентъ. Полустихъ—какъ наименьшая ритмическая единица или вольный метръ.

Главная наша цѣль—перейти къ особенностямъ ритма русской народной музыки. Но эти особенности могутъ быть оцѣнены только при сопоставленіи ихъ, какъ съ общею теоріею ритма, такъ и съ историческими фазисами его развитія въ музыкѣ. Тогда само собою опредѣлится мѣсто, принадлежащее ритмическому складу русской народной музыки въ общей исторіи музыкальнаго ритма. А какъ русская народная музыка почти исключительно „вокальная“, то строеніе ея само собою должно подходить подъ одну изъ первыхъ двухъ эпохъ количественнаго стихосложенія: слогочислительнаго или метрическаго, и *не подходитъ къ эпохѣ тактоваго построенія.*

Въ русской народной музыкѣ ритмъ проявлялся и развивался на живомъ матеріалѣ русскаго народнаго языка, съ особенностями коего онъ долженъ былъ считаться, какъ считался съ особенностями древнихъ азіатскихъ и классическихъ языковъ. Поэтому намъ необходимо, хоть вкратцѣ, ознакомиться съ филологическою стороною этого предмета, именно съ примѣненіями ритма и метра въ древности и средніе вѣка къ различнымъ языкамъ съ музыкальными или точнѣе стихотворными (поэтическими) цѣлями. Для этого мы воспользуемся готовыми сравнительными изслѣдованіями по этому предмету нѣкоторыхъ филологовъ, какъ напр. Вестфаля, Шафранова, Срезневскаго, Востокова, Олесницкаго и другихъ.

Прежде всего, установимъ болѣе точное различіе между понятіями ритма и метра.

Что и древніе отличали *ритмъ,* какъ отвлеченное начало или принципъ распорядка для нашего сознанія, отъ *метра,* какъ матеріальнаго для нашихъ чувствъ „аршина“ или „мѣрки“

въ живомъ словѣ (безъ чего нельзя было-бы установить и распорядка), видно изъ многихъ цитатъ древнихъ авторовъ.

Такъ, *Лонгинъ* и *Марій Викторинъ* выражались: „метръ имѣетъ опредѣленныя протяженія (слоговъ); ритмъ же увеличиваетъ ихъ по произволу, такъ что часто краткость превращаетъ въ долготу".

Теренцій Варронъ говоритъ: „метръ есть вещество ритма, матеріалъ для его проявленія, а ритмъ есть законъ (regula), который проявляетъ себя на метрѣ, какъ форма на матеріи". Поэтому, подъ метромъ разумѣлись слова, текстъ пѣсни или стиховъ, а подъ ритмомъ—напѣвный складъ, распорядокъ мелодіи во времени (но не по высотѣ тоновъ).

У Вестфаля приводится замѣчаніе *Квинтиліана* (Institutio oratoria 9. 4. § 46—55): „ритмическія стопы суть просто группы безъ отношенія къ ритмуемому матеріалу (или тексту словъ), а метрическія стопы суть группы (такты), наполняемыя слогами".

Именно *отсутствіе правильнаго метра*, т. е. однообразной единицы, составленной изъ двухъ или болѣе слоговъ, съ протяжностью или акцентомъ на подлежащемъ мѣстѣ, и составляетъ характерный признакъ первой ритмической эпохи слогочислительнаго стихосложенія.

У нея былъ ритмъ, но не было, въ строгомъ смыслѣ, метра или однообразно повторяющейся правильной единицы. Группировка частей давала только крупные отдѣлы: строфу, дѣлившуюся на два стиха, изъ коихъ каждый дѣлился въ свою очередь на два полустишія. Далѣе этого не шли,—и полустихъ составлялъ собою послѣднюю недѣлимую уже группу, которая могла-бы играть роль метра или такта только въ томъ случаѣ, если-бы она имѣла однообразную внутреннюю организацію. Но этого не было. Поэтому, чѣмъ древнѣе напѣвы или стихи, тѣмъ менѣе въ нихъ признаковъ метрическаго строенія, а есть только общій распорядокъ, ритмическая группировка крупныхъ частей. Но и эта группировка можетъ представлять *болѣе* или *менѣе* правильности (или симметріи), такъ что стихи могутъ почти приближаться къ прозѣ, сохраняя однакоже въ общемъ черты ритмическаго плана, какой-то музыкальный кадансъ.

Именно на этомъ рубежѣ между прозою и стихами, или между неорганизованною и начинающею ритмически организоваться рѣчью, находится одно изъ весьма распространенныхъ построеній самой глубокой древности, *параллелизмъ*, столь свойственный ветхозавѣтной поэзіи*).

*) См. Олесницкій. „Ритмъ и метръ въ ветхозавѣтной поэзіи" (труды Кіевской духовной академіи, 1872 г.).

Напр. (книга Бытія 2. 2):

„И окончилъ Богъ (въ день седьмый дѣло) которое дѣлалъ (5 + 5 + 6 = 16 слоговъ).

„И почилъ (въ день седьмый отъ дѣлъ) которыя дѣлалъ (3 + 5 + 6 = 14 слоговъ).

Разсматривая это явленіе ближе, Олесницкій пришелъ къ слѣдующимъ выводамъ:

1) параллелизмъ встрѣчается не только въ стихотворныхъ, но и въ прозаическихъ и историческихъ книгахъ Ветхаго завѣта;

2) не мало стиховъ съ параллельными членами встрѣчается и въ Новомъ завѣтѣ, писанномъ прозой на греческомъ и еврейскомъ языкахъ. Напр. (Евангеліе Матѳея 10. 26).

„Нѣтъ ничего (сокровеннаго) что не открылось-бы (4 + 5 + 6 = 15 слоговъ).

„И тайнаго (что не было-бы) узнано—(4 + 5 + 3 = 12 слоговъ).

3) Что параллелизмъ встрѣчается у всѣхъ древнихъ восточныхъ народовъ, даже тѣхъ, которые имѣли опредѣленную просодію звуковъ: у египтянъ (судя по надписямъ), у индійцевъ (судя по книгамъ ведъ), у китайцевъ, у древнихъ и новыхъ нѣмцевъ, и, наконецъ, почти въ каждой русской народной былинѣ или пѣснѣ; напр.

Что ты ба́тюшка (свѣтелъ мѣсяцъ) (5 + 4 = 9 слоговъ).
Что ты свѣтишь (не по старому) (4 + 5 = 9 слоговъ).
Не по ста́рому (не по прежнему) (5 + 5 = 10 слоговъ).

(*Примѣчаніе.* Обращаетъ на себя вниманіе постоянство ударенія на каждомъ 3-мъ слогѣ каждаго полустиха).

Или: О чемъ ты дѣвица плачешь? (3 + 3 + 2 = 8 слоговъ).
О чемъ ты сле́зы льешь? (3 + 3 = 6 слоговъ).

(*Примѣчаніе.* Удареніе на 4-мъ слогѣ).

Вотъ нѣсколько объясненій параллелизма, приводимыхъ въ трудѣ Олесницкаго.

По Заалшюцу*), параллелизмъ есть то ближайшее, то отдаленное родство въ содержаніи отдѣльныхъ строкъ или предложеній, обнаруживаемое то въ строкахъ, непосредственно слѣдующихъ одна за другою, то въ смѣшанномъ порядкѣ, напр. такъ, что первой строкѣ будетъ отвѣчать содержаніе третьей.

Лофтъ и *Блинкъ* полагаютъ, что параллелизмъ явился вслѣдствіе первоначальной неумѣлости рѣчи, когда человѣкъ говорилъ разбросанными предложеніями, но параллельными съ внѣшней

*) Saalschütz. Von der Form der hebräischen Poesie.

стороны, стремясь съ разныхъ сторонъ овладѣть одною и тою же мыслью.

Лей (Hebräische Poesie) объясняетъ параллелизмъ изъ начала аллитераціи: повтореніе буквъ (гласныхъ или согласныхъ), учащаясь, перешло въ повтореніе цѣлыхъ словъ, а со временемъ цѣлыхъ мыслей (предложеній, строкъ).

Эвальдъ сравниваетъ параллелизмъ съ внутреннимъ, поэтическимъ ритмомъ мысли (Gedankenrhythmus), то опускающейся, то подымающейся, отъ чего образуется какъ-бы пляска мыслей (Tanz der Gedanken), или мыслеударительный ритмъ.

Но такія мнѣнія и сравненія не объясняютъ ни внутренняго, ни историческаго значенія „параллелизма“. Это есть древнѣйшая форма выраженія, свойственная наиболѣе древнимъ стихамъ или пѣснямъ, и съ теченіемъ времени ослабѣвающая; слѣдовательно развитіе ея *чило* обратно мнѣнію Лея. Въ тѣхъ библейскихъ книгахъ, гдѣ нѣтъ аллитераціи, весьма мало и параллелизма. Какъ нѣчто „всеобщее“, существующее въ самыхъ различныхъ степеняхъ у всѣхъ народовъ, равно въ прозаическихъ и стихотворныхъ сочиненіяхъ (независимо отъ того, будетъ-ли поэзія просодическая или нѣтъ), параллелизмъ постепенно всюду слабѣетъ и исчезаетъ вмѣстѣ съ развитіемъ аналитическаго движенія мысли вмѣсто первоначально синтетическаго. Въ параллелизмѣ есть нѣчто, связующее прозу и поэзію и составляющее какъ-бы переходъ отъ первой ко второй.

Олесницкій, на основаніи своихъ изслѣдованій, приходитъ къ заключеніямъ: 1) что параллелизмъ не относится къ поэтическимъ формамъ рѣчи; 2) что библейскій метръ есть ничто иное, какъ тотъ же народный русскій пѣсенный *тоническій* размѣръ, какъ его опредѣляли Востоковъ и Классовскій. [Извѣстно, что Востоковъ для объясненія русскаго народнаго стихосложенія принималъ просодическій періодъ, т. е. группу словъ съ реторическимъ ударѐніемъ на одномъ изъ нихъ (на словѣ, а не на слогѣ)]. Взаимное отношеніе этихъ двухъ формъ Олесницкій объясняетъ такъ: опредѣленный, поэтическій метръ образовался отъ постепеннаго развитія удареній на словахъ, мало по малу приведенныхъ въ извѣстный порядокъ для пѣсенной (стихотворной) рѣчи. Параллелизмъ шелъ обратнымъ путемъ: онъ мало по малу утрачивалъ противоположность своихъ двухъ членовъ (или частей) и удареній, уступая мѣсто среднему выводу, такъ что мысль какъ-бы шла по діагонали параллелограмма, и переходила въ свободную прозу.

Такія объясненія вызываютъ слѣдующія возраженія со стороны Шафранова. Реторическія ударенія, по его мнѣнію, не могутъ служить метрической основой для стихотворной (пѣсенной) рѣчи, ни въ библейскомъ метрѣ, ни въ народномъ русскомъ стихосложеніи, потому что они „разномѣстны“, т. е. перемѣщаются съ одного слова на другое, смотря по обороту мысли. А на такой неустойчивой почвѣ неудобно, по Шафранову, строить метрическую рѣчь. Онъ вообще не находитъ ни „метрическаго“ строенія, ни „тоническаго“ стихосложенія, ни въ русской народной пѣсенной рѣчи, ни въ библейскомъ метрѣ. Ни поэтическій метръ не могъ произойти отъ постепеннаго развитія удареній, ни параллелизмъ отъ обратнаго процесса, ибо исторія языковъ показываетъ явленіе противоположное: не постепенное развитіе, а постепенное ослабленіе удареній. Въ языкахъ романскихъ, происшедшихъ отъ латинскаго, ударенія не только не развились въ метръ, а приросли къ одному и тому-же мѣсту во всѣхъ словахъ, сдѣлались неподвижными и сравнительно слабыми. Поэтому параллелизмъ, по Шафранову, есть явленіе вполнѣ самостоятельное и составляетъ одну изъ формъ поэтической рѣчи. Но съ теченіемъ времени образность выраженія слабѣетъ и утрачивается во всѣхъ языкахъ, уступая мѣсто отвлеченнымъ словамъ и понятіямъ; тогда слабѣетъ мало по малу и параллелизмъ.

Въ приведенныхъ разногласіяхъ играетъ нѣкоторую роль неточность выраженій и различныя точки зрѣнія на одинъ и тотъ же предметъ. Олесницкій, не находя метрическаго строенія въ параллелизмѣ, не причисляетъ его *поэтому* къ поэтическимъ формамъ рѣчи, хотя признаетъ образность его выраженія. Шафрановъ, признавая эту образность выраженія, причисляетъ *поэтому* параллелизмъ къ поэтическимъ формамъ, хотя и не видитъ въ немъ метрическаго строенія. Въ сущности, они оба согласны между собою, но одинъ требуетъ отъ поэтической формы рѣчи непремѣнно метрическаго строенія (внѣшній признакъ), а другой допускаетъ ее и безъ метрическаго строенія, въ виду образности выраженій (внутренній признакъ).

Съ другой стороны, оба ученые недостаточно точно отдѣляютъ понятія метра и ритма и стараются объяснить происхожденіе параллелизма и метрическаго строенія изъ свойствъ языка и его удареній, тогда какъ—по нашему мнѣнію—происхожденіе ихъ надо прежде всего искать въ общихъ законахъ ритма, присущихъ психофизической природѣ человѣка.

Метръ—понятіе историческое, выработавшееся у древнихъ грековъ и, какъ внѣшняя форма, принадлежитъ уже ко второму періоду развитія ритма. Сказать: метръ—то же, что сказать „греческій метръ“, ибо выработка этой формы тѣсно связана съ свойствами и исторіей древне-эллинскаго языка. Хотя метрика и получила богатое развитіе въ цвѣтущій періодъ древней Греціи, тѣмъ не менѣе мы признаемъ за нею только мѣстное и историческое значеніе, тогда какъ ритмъ—явленіе всеобщее, міровое, и—какъ чувство—присуще физіологической природѣ человѣка вообще на всѣхъ ступеняхъ его развитія, во всѣхъ проявленіяхъ его творчества. Но очевидно, что ритмъ, представляя извѣстную группировку частей, нуждается въ томъ, чтобы эти части чѣмъ нибудь обозначались, чтобы замѣтно было ихъ сочлененіе. Вотъ именно установленіе этихъ частей и ихъ дѣлимости на болѣе мелкія части и происходило у различныхъ народовъ, подъ вліяніемъ свойствъ каждаго языка въ отдѣльности, и степени его развитія. Въ первомъ періодѣ своего проявленія, ритмъ встрѣчался еще съ относительно несовершенными языками и группировалъ части рѣчи только приблизительно одинаковыя, близкія, схожія между собой, не достигая въ этомъ отношеніи точности, равенства и однообразія позднѣйшей недѣлимой единицы греческаго „метра“, который, въ свою очередь, долженъ былъ уступить въ математической точности позднѣйшему продукту—„такту“.

Поэтому, примѣняясь къ нашимъ привычнымъ понятіямъ и названіямъ, мы должны сказать, что у древнѣйшихъ азіатскихъ народовъ стихосложеніе (пѣніе) *имѣло ритмъ*, но не имѣло метра. Если же обобщить понятіе „метра“, отнявъ у него мѣстное, греческое, значеніе, и расширить его рамку, то мы можемъ сказать, что и древнѣйшая поэзія азіатскаго востока обладала ритмомъ, который группировалъ свои первобытныя „метрическія части“ по извѣстному плану. Только эти „метрическія части“ были довольно крупныя, не точно, но приблизительно одинаковыя, и отвѣчали объему цѣлаго полустиха. Для отличія же этихъ частей и видимости ихъ сочлененія, каждая часть должна была имѣть свое удареніе или акцентъ или вообще какое либо удлиненіе или повышеніе голоса на данномъ словѣ или слогѣ, а число слоговъ въ полустихахъ должно было быть близко одинаковымъ, или по числу, или по своему значенію въ звуковомъ смыслѣ. Это былъ, такъ сказать, *„вольный метръ“*, не скованный такими узами конструкціи, какими впослѣдствіи сковали его античные греки, искавшіе въ развитіи метрики и ритмики того разнообразія, кото-

раго не доставало ихъ музыкѣ, за отсутствіемъ гармоніи и развитой мелодической кантилены.

Допустивъ однажды понятіе „вольнаго“ метра (но не исключительно греческаго), какъ матеріальной недѣлимой единицы, необходимой для проявленія ритма въ пѣсенной рѣчи, мы вполнѣ сойдемся съ заключеніемъ Олесницкаго, что библейскій метръ (вольный, но не греческій) имѣетъ весьма близкое родство съ русскимъ народнымъ „вольнымъ“ метромъ, который, по нашему мнѣнію, Востоковъ—съ полнымъ правомъ—могъ назвать тоническимъ или просодическимъ періодомъ. Обыкновенно, такой періодъ совпадаетъ съ полустихомъ въ русской народной пѣснѣ и обладаетъ удареніемъ или акцентомъ, безъ чего немыслимо было-бы значеніе такого періода въ смыслѣ вольной метрической единицы, а безъ такой, хотя-бы и вольной, но недѣлимой единицы, немыслимо было-бы и проявленіе ритма въ пѣснѣ.

Что же касается до возраженія Шафранова о „разномѣстности“ реторическаго ударенія, будто-бы мѣшающей ему стать метрической основой, то въ данномъ стихѣ или полустихѣ удареніе во всякомъ случаѣ остается на одномъ мѣстѣ, но въ другомъ стихѣ или полустихѣ то же слово можетъ явиться безъ ударенія или даже съ удареніемъ на другомъ слогѣ, если только стихъ поется, а не произносится (какъ увидимъ ниже).

Главное же разногласіе его съ Олесницкимъ происходитъ изъ-за слова „метръ“, которому, по общепринятому обычаю, Шафрановъ придаетъ исключительное значеніе „греческаго“ метра, и, не видя аттрибутовъ его ни въ библейскомъ метрѣ (какъ выразился Олесницкій, вмѣсто того, чтобы сказать—вообще—въ библейскомъ ритмѣ), ни въ русскомъ народномъ стихосложеніи, представилъ на этотъ предметъ свои возраженія.

Подобныя разногласія будутъ возможны и впредь, пока филологи не проведутъ болѣе точной грани между „*греческимъ*“ *метромъ*—явленіемъ мѣстнымъ, филолого-историческимъ и „всеобщимъ“ *ритмомъ*—явленіемъ міровымъ, естественно-историческимъ, проявленіемъ силъ природы, физико-психическимъ элементомъ, присущимъ человѣческой природѣ во всѣ вѣка и на всѣхъ ступеняхъ развитія.

А какъ ритмъ есть извѣстный планъ расположенія частей, то для удобства ихъ обозрѣнія (расчлененія и совокупленія въ нашемъ сознаніи), части эти съ одной стороны должны быть матеріальныя, доступныя нашимъ чувствамъ, а съ другой—онѣ должны получить какое либо *общее* названіе, дабы избѣгать недоразумѣній, подобныхъ вышеприведенному.

По отношенію къ стихотворной рѣчи, мы предложили такое названіе—„вольный метръ“, въ отличіе отъ „греческаго“ и полагаемъ, что оно избавитъ впредь, и насъ, и читателя, отъ всякихъ недоразумѣній. Очевидно, что конструкція вольнаго метра у каждаго народа сообразуется, какъ съ свойствами его языка и степенью его развитія, такъ и съ общимъ направленіемъ творчества народа; но главная его цѣль—давать такія ощутимыя для слуха части, которыя могли-бы служить для цѣлей ритма, т. е. сочленяться въ извѣстныя группы низшаго и высшаго порядка, а для этого достаточно даже одного акцента или особой интонаціи въ каждой части на какомъ либо словѣ или слогѣ.

Вслѣдствіе такихъ соображеній, мы причисляемъ параллелизмъ къ „ритмическимъ“ формамъ выраженія, въ коей (формѣ)—части не представляютъ строго-опредѣленнаго метрическаго строенія, какъ это было у грековъ, но тѣмъ не менѣе играютъ роль своего рода вольнаго метра, недѣлимой единицы, ложащейся въ основаніе ритмической группировки. Противъ мнѣнія Лофта и Блинка мы возразимъ съ своей стороны, что параллелизмъ является слѣдствіемъ не „неумѣлости“ выражаться у первобытнаго человѣка, а того вообще одушевленнаго „настроенія“ чувства, которое составляетъ истинную творящую силу въ поэзіи и музыкѣ. Какъ ритмъ—явленіе всеобщее, вѣчное, такъ и параллелизмъ—одна изъ формъ его проявленія въ рѣчи—свойственъ поэтической рѣчи всѣхъ вѣковъ и народовъ: онъ встрѣчается у древнихъ египтянъ, индусовъ, зендовъ, иранцевъ, ветхо-завѣтныхъ и ново-завѣтныхъ евреевъ, древнихъ и новыхъ нѣмцевъ, въ русской народно-пѣсенной и былинной поэзіи. Стоитъ развернуть любой сборникъ русскихъ пѣсень, чтобы на каждой страницѣ встрѣтить параллелизмы.

Не было ветру (bis), вдругъ навѣяло (bis) (5+5=10 слоговъ).

Не ждала гостей (bis), вдругъ наѣхали (bis) (5+5=10 слоговъ) [Свадебная].

(Аллитерація—созвучныя согласныя въ началѣ и въ концѣ стиховъ; ударенія на 3-мъ слогѣ каждаго полустиха).

На морѣ | лебедушка | плавала (3 + 4 + 3 = 10 слоговъ).

Въ теремѣ | свѣтъ Марьюшка | плакала (3 + 4 + 3 = 10 слоговъ).

(Аллитерація—въ концѣ стиховъ; размѣщеніе ударенiй въ 2-хъ стихахъ симметрично, отъ чего каждый дѣлится на три мелкія группы).

Параллелизмъ быстрѣе и образнѣе очерчиваетъ извѣстное настроеніе чувства, горизонтъ и перспективу событія, чѣмъ

обыкновенная прозаическая рѣчь; онъ, такъ сказать, сразу ставитъ слушателя въ центръ картины путемъ сравненія и ассоціаціи идей.

1. Не ясенъ соколъ | со тепла гнѣзда (5 + 5 = 10 слоговъ).
Ко поднебесью | поднимается (5 + 5 = 10 слоговъ).
Добрый молодецъ | со святой Руси (5 + 5 = 10 слоговъ).
За моря ѣхать | собирается (5 + 5 = 10 слоговъ).

Кромѣ внутренняго сродства мыслей, путемъ сравненія или противоположенія, параллелизмъ въ русской народной поэзіи большею частью имѣетъ и довольно правильное ритмическое строеніе. Такъ, въ послѣднемъ приведенномъ примѣрѣ, число слоговъ въ каждомъ стихѣ одинаковое (10); каждый стихъ дѣлится на два равныхъ полустиха, по 5 слоговъ въ каждомъ, и съ главнымъ удареніемъ однообразно на одномъ и томъ же мѣстѣ (исключая 3-го стиха, гдѣ оно на 3 слогѣ въ первомъ полустихѣ); при этомъ, 1-е полустихи каждаго стиха имѣютъ удареніе на 4-мъ слогѣ, а вторые—на 3-мъ слогѣ, чѣмъ они достаточно отличаются, при всѣхъ прочихъ признакахъ тождества. Наконецъ, не оставлены безъ вниманія и другіе пріемы въ видахъ симметріи; такъ, 2 и 4 стихи оканчиваются аллитераціею и ассонансомъ (поднимается, собирается), а 1 и 3 стихи—второстепеннымъ удареніемъ на послѣднемъ слогѣ (гнѣзда, Руси).

Постройка—явно ритмическая, и даже недѣлимыя части ритма, т. е. полустихъ имѣетъ опредѣленное однообразное строеніе, почему его, съ полнымъ правомъ, можно назвать метромъ, только не греческимъ, а спеціально „русскимъ народно-пѣсеннымъ“. Подобную же правильно-симметричную постройку представили и первые два примѣра, съ 10 слогами въ каждомъ стихѣ.

Не летай же ты соколъ | высоко и далеко (7 + 7 = 14 слоговъ).
Не размахивай соколъ | правымъ крыломъ широко (7 + 7 = 14 слоговъ).
2) Не ходи душа Марья | во зеленый садъ гуляти (7 + 8 = 15 слоговъ).

(Аллитерація—въ первыхъ полустихахъ, имѣющихъ главное удареніе на 3-мъ слогѣ, а второстепенное на 6 слогѣ; вторые полустихи менѣе симметричны, но въ пѣніи это исправляется, какъ увидимъ послѣ).

Не хилися сосно | бо й такъ мини *тошно* (6 + 6 = 12 слоговъ).
Не хилися гилко | бо й такъ мини гирко.

(Аллитерація концовъ двухъ полустиховъ въ стихѣ; главныя ударенія на 5 слогѣ каждаго полустиха).

$$1\left\{\begin{array}{l}\text{Нема}^{2}\text{ въ саду }\overset{7}{\text{соловейка}}\ (8\text{ слоговъ})\\ \text{Нема й }\overset{5}{\text{щебетання}}\ (6\text{ слоговъ})\end{array}\right\}=\text{стихъ въ 14 слоговъ.}$$

$$1\left\{\begin{array}{l}\text{Нема}^{2}\text{ мого }\overset{6}{\text{миленького}}\ (8\text{ слоговъ})\\ \text{Не буде }\overset{5}{\text{гулянья}}\ (6\text{ слоговъ})\end{array}\right\}=\text{стихъ въ 14 слоговъ.}$$

(Метлинскій)

(Аллитерація—въ началѣ полустишій, на 2-мъ слогѣ второстепенныя ударенія, главныя ударенія отмѣчены ассонансами на 7 и 5, 6 и 5 слогѣ каждаго полустиха).

Придавая симметричность постройки параллелизмамъ, русскій народный пѣсенный творецъ не теряетъ изъ виду и принципа дѣленія времени на равные участки, и если въ одной группѣ является неравность, то она изглаживается или въ группѣ высшаго порядка или въ пѣніи (какъ это разъяснится ниже); напр.

1) Ой виноградъ въ саду цвѣтетъ (bis) | а ягода, а ягода поспѣваетъ (bis).
2) Виноградъ-Николай сударь | Виноградъ (*свѣтъ*) Васильевичъ.
3) А ягода, (а) ягода | Катеринушка, | а ягода, ягода свѣтъ Михайловна (*свадебная*).

Здѣсь первому стиху противополагаются слѣдующіе два (2 и 3). Чтобы возстановить равновѣсіе двухъ членовъ (или частей) параллелизма, творецъ пѣсни заставляетъ повторить первый стихъ два раза, повторяя каждый полустихъ (bis). Тогда принявъ во вниманіе число слоговъ каждаго полустиха, получимъ такую схему.

$$\text{I.}\quad \text{1-й стихъ}\ \underset{1\text{ полустихъ.}}{8+8}\ \Big|\ \underset{2\text{ полустиха.}}{(8+4)+(8+4)}\ \Big|\ \Big\}=40\text{ слоговъ.}$$

$$\text{II.}\left\{\begin{array}{l}\text{2-й стихъ}\ \underset{1\text{ полустихъ.}}{8}\ \Big|\ \underset{2\text{ полустиха.}}{7}\ \Big|=15\text{ слоговъ.}\\ \text{3-й стихъ}\ \underset{1\text{ полустихъ.}}{8+5}\ \Big|\ \underset{2\text{ полустиха.}}{7+5}\ \Big|=25\text{ слоговъ.}\end{array}\right\}=40\text{ слоговъ.}$$

Стало быть, оба члена параллелизма приведены къ равенству во времени; если же для симметріи расположить I часть въ видѣ двухъ стиховъ, а во II части вставить слово „*свѣтъ*“ (предъ словомъ Васильевичъ), а за то выбросить частицу *а* въ полустишіи „а ягода, (а) ягода Катеринушка“, то получится такая вполнѣ симметричная схема слогочислительнаго стихосложенія:

$$\left.\begin{array}{l}\text{Стихъ } 1=8+8=\text{слоговъ}\quad=16\text{ слоговъ.}\\ \text{—}\quad 2=(8+4)+(8+4)\text{ слоговъ}=24\text{ слоговъ.}\end{array}\right\}=40\text{ слоговъ.}$$

$$\left.\begin{array}{l}\text{—}\quad 3=8+8=\text{слоговъ}\quad=16\text{ слоговъ.}\\ \text{—}\quad 4=(7+5)+(7+5)\text{ слоговъ}=24\text{ слоговъ.}\end{array}\right\}=40\text{ слоговъ.}$$

Означенная вставка „свѣтъ“ и выпускъ частицы „а“ дѣйствительно и производятся при пѣніи, смотря по числу слоговъ именъ жениха и невѣсты; но они могутъ и не производиться, если того

не требуетъ число слоговъ въ именахъ и отчествѣ жениха и невѣсты. Равновѣсіе во всякомъ случаѣ возстановляется такъ или иначе, или вставками, или напѣвнымъ ритмомъ, такъ что время дѣлится пѣснью на вполнѣ равные и симметричные участки.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, этотъ примѣръ показываетъ, что слогочислительное количественное стихосложеніе лежитъ въ основѣ русскаго народнаго пѣсеннаго размѣра.

Ой мы любилися (4) | якъ голубівъ пара (5) (6 + 6 = 12 слоговъ).
Теперь розійшлися (5) | якъ черная хмара (5) (6 + 6 = 12 слоговъ).

(Аллитерація и ассонансъ—въ концѣ 1 и 3, 2 и 4 полустиха, удареніе на 5 слогѣ вторыхъ полустиховъ, на 4 и 5 слогѣ первыхъ полустиховъ).

Параллелизмъ свойственъ не только внутреннему смыслу словъ или мыслямъ, какъ думаетъ Эвальдъ, но и внѣшней, звуковой сторонѣ словъ, размѣщенію ихъ въ группы и по акцентамъ. Въ музыкальной мелодіи, обыкновенно параллельный членъ, вслѣдствіе своего положенія, какъ втораго члена, составляетъ какъ-бы отвѣтную часть на первую (вопрошающую); стало быть, онъ является въ видѣ послѣдовательности (секвенціи) въ противоположномъ или обратномъ направленіи. Почти то же самое повторяется и въ параллелизмѣ: его члены и съ внѣшней, звуковой, стороны являются повтореніями, но съ характеромъ противоположности. Этою внѣшнею звуковою стороною параллелизма пользуется иногда народъ для шутки; напр.

Въ огороді бузина, а въ Кіеві дядько,
Тимъ я тебе полюбила, и проч.

Эвальдъ, замѣчая, что языкъ ветхозавѣтной поэзіи не доразвился до метрическаго строенія, находитъ однако-же въ ней ритмъ-предложеній (или мыслей) и старается подвести этотъ особаго рода „библейскій метръ“ подъ классификацію (метръ повторенія, метръ средній, метръ тупой), но въ концѣ концовъ вынужденъ сознаться, что подвижной метръ библейской поэзіи безконечно разнообразенъ и что, стало быть (прибавимъ мы отъ себя), онъ не поддается никакой классификаціи. Гораздо ближе къ дѣлу—принять предложенное нами названіе *вольнаю метра*, которое хорошо отвѣчаетъ и членамъ параллелизма, и *полустиху* (этой недѣлимой единицы русскаго народнаго стихосложенія). Этотъ вольный метръ не только повторяется часто цѣликомъ въ пѣснѣ, но и даетъ отдѣльныя части или слова для повторенія; напр.

„Вѣрный нашъ колодезь | вѣрный нашъ глубокій“ (6 + 6 = 12 слоговъ).
или „Уѣхалъ нашъ хозяинъ | уѣхалъ нашъ богатый“ (7 + 7 = 14 слоговъ).
„Какъ по лугу, по лужечку | по крутому бережечку“ (8 + 8 = 16 слоговъ).

(Повтореніе одной мысли, аллитерація и ассонансъ концовъ полустишій).

Въ этихъ стихахъ, полустихи равны по числу слоговъ, но вотъ—и неравные.

А мы просо[3] | сѣяли, сѣяли[4] (4 + 6 = 10 слоговъ).
Ой дидъ Ладо[3] | сѣяли, сѣяли[4] (4 + 6 = 10 слоговъ).

(Ударенія одинаковыя въ 1-хъ полустихахъ—на 3 слогѣ, и во 2-хъ полустихахъ—на 4 слогѣ).

Параллелизмъ мысли . . { Туманъ поле покрывае (8 слоговъ).
Мати сына підмовляе (8 слоговъ).

Параллелизмъ мысли . . { Туманъ поле покрывае
Батько сына проганяе.

Повтореніе одной мысли . { Я у тебя соловей въ саду
Я у тебя молодой въ зеленомъ.

Повтореніе одной мысли
Буквальное повтореніе [Ахъ, да какъ на горкѣ было на горѣ,
{ На высокой, на крутой,
{ Ахъ, да на высокой, на крутой,
Стоялъ зеленой дубокъ.

Повтореніе части полустиха { Ахъ, да ужъ *подъ этимъ—этимъ подъ* дубкомъ
Стоитъ дѣвка съ молодцемъ и т. д.

Повторенія полустиха, отдѣльныхъ фразъ или словъ, имѣютъ подъ собою ту же общую физіологическую почву, какая породила и форму параллелизма. Чувство, однажды настроенное на извѣстный ладъ, представляетъ собою матеріальное движеніе въ нервахъ, которое, по закону инерціи, усиливается удержаться въ своемъ строѣ (относительной скорости); отъ того оно не такъ легко и быстро мѣняется, какъ мысль. Естественно, что одушевленный чувствомъ или страстью человѣкъ, не только въ стихахъ, но даже и въ прозѣ, въ обыкновенной рѣчи, повторяетъ слова, подбираетъ къ одной фразѣ другую—сходную по мысли или образу—и тѣмъ выражаетъ неизмѣнность своего настроенія въ теченіе извѣстнаго момента времени. Тѣмъ болѣе это примѣнимо къ одушевленной поэтической рѣчи, когда правильность матеріальнаго движенія въ нервахъ (строя чувствъ) невольно передается и въ матеріальную правильность ихъ выраженія словами (въ стихахъ). Въ музыкѣ, представляющей высшую степень одушевленія чувствъ, такія повторенія мыслей (мотивовъ) давно получили право гражданства подъ именемъ *секвенцій*, т. е. послѣдовательностей, повторяющихъ

первый мотивъ въ ритмическомъ и мелодическомъ отношеніяхъ. Повторенія же эти бываютъ или буквальныя, или перенесенныя на какой либо интервалъ (вверхъ или внизъ), или въ обратномъ противоположномъ смыслѣ (если мелодическое теченіе мотива было вверхъ, то повтореніе его обратное—внизъ и т. п.). Такое внутреннее родство предложеній, словъ и частей (мотивовъ), придаетъ пѣснѣ *единство настроенія*, усиливающее производимое ею впечатлѣніе. А единство настроенія, какъ потребность чувства, составляетъ общій законъ для произведеній всѣхъ родовъ искусствъ.

Безконечное разнообразіе „библейскаго метра“, о которомъ говоритъ Эвальдъ, равно примѣнимо и къ безконечно-разнообразной, вольной конструкціи русскаго народно-пѣсеннаго метра. Но въ данной пѣснѣ онъ всегда отличается тѣмъ единствомъ построенія, которое дѣлаетъ изъ него приблизительно-одинаковую недѣлимую единицу, ритмически сгруппированную съ другими подобными единицами, подъ господствующимъ вліяніемъ того же единства настроенія всей пѣсни.

Впечатлѣніе, производимое чтеніемъ въ слухъ не только библейской, но и новозавѣтной поэзіи, всегда казалось намъ музыкальнымъ. Присущій ей ритмъ не только въ мысляхъ, но и въ кадансированіи предложеній, дается именно параллелизмами, которые и прозѣ способны придавать музыкальный характеръ.

Въ поэзіи, ритмъ параллелизма усиливается правильнымъ строфнымъ построеніемъ, которое само собою родилось на почвѣ параллелизма, въ формѣ его двухъ противоположныхъ членовъ, превратившихся за симъ въ два правильныхъ стиха.

Такимъ образомъ, древнѣйшая первобытная форма вокальной музыки, свойственная всему древнему азіатскому востоку—этой колыбели человѣчества,—составляетъ цѣлую стройную систему, какъ во внутреннемъ строеніи, такъ и въ исторіи развитія ритма. Этой системой до сихъ поръ еще мало занимались, такъ какъ изученіе древне-азіатской литературы и поэзіи пока недостаточно распространено въ главныхъ научныхъ центрахъ Европы, тогда какъ слѣдовавшая затѣмъ эпоха греческой метрической версификаціи составляетъ предметъ, подробно изученный и введенный даже въ систему общаго классическаго образованія, чему, конечно, не мало способствовало то, что сами греки оставили подробные трактаты своихъ философовъ о греческой ритмикѣ и метрикѣ.

Но первобытной вокальной музыкѣ отведено пока въ наукѣ самое скромное мѣсто подъ фирмою „слогочислительное стихосложеніе“. Эта самая система составляетъ и основу русскаго

народнаго стихосложенія, не имѣющаго ничего общаго съ греческою метрикою и развившагося совершенно самостоятельно на обще-человѣческой почвѣ древне-азіатскаго востока.

Арсеналъ пріемовъ этой системы далеко не отличается бѣдностью: параллелизмъ, строфа или двустишіе, стихъ, полустихъ, цезура, аллитерація, число слоговъ (идущихъ въ счетъ), акценты (главные и второстепенные), вольный метръ, разнообразный ритмъ.

Основная форма этой системы, параллелизмъ, отличается не только древностью, но и всеобщностью, ибо она вытекаетъ непосредственно изъ настроенія человѣческаго чувства; отъ-того она нисколько не изгоняется дальнѣйшимъ развитіемъ поэзіи и версификаціи; но, какъ форма древняя и описательная, придаетъ новой поэзіи эпическій спокойный характеръ. Этою же формою пользуются для поддѣлокъ подъ старину и подъ народный стиль. Изъ нея же естественно вытекла форма строфы (двустишія), изъ коей въ послѣдствіи образовались и куплеты (полустихи стали стихами и получилось четверостишіе).

Нѣтъ сомнѣнія, что сущность этой системы вовсе не выражается общимъ названіемъ „слогочислительнаго стихосложенія“; число слоговъ, какъ элементъ количества, входитъ во всѣ роды стихосложеній, равно древнихъ и новыхъ (въ метрическое, силлабическое и тоническое), составляя общее требованіе ритма и неизбѣжное условіе всякой версификаціи. Спеціальный же характеръ дается ей способомъ размѣщенія или слоговыхъ долготъ или слоговыхъ акцентовъ. По нашему мнѣнію, главныя отличія всѣхъ стихосложеній сводятся къ двумъ существеннымъ признакамъ: или ихъ недѣлимая единица имѣетъ строго-опредѣленную однообразную конструкцію—организованный метръ (напр. греческій), или же недѣлимая единица не имѣетъ этой строго-опредѣленной, однообразной конструкціи—*вольный метръ* (напр. народный русскопѣсенный). Въ первомъ случаѣ, разнообразіе проявляется больше въ метрикѣ, ибо могутъ существовать различно построенные метры, которые—своею правильностью и разнообразіемъ—освобождаютъ отъ необходимости укрѣплять ясность строенія еще разнообразіемъ пріемовъ ихъ группировки; во 2-мъ случаѣ, разнообразіе проявляется болѣе въ ритмикѣ, въ группировкѣ частей (единицъ), вольная конструкція которыхъ заставляетъ искать возстановленія правильности именно въ этой группировкѣ, пріобрѣтающей большое разнообразіе, вслѣдствіе вольности конструкціи вольнаго метра.

ГЛАВА IV.

Ритмическое (слогочислительное) стихосложеніе—достояніе древнѣйшей цивилизаціи азіатскаго востока. Русское народное стихосложеніе—одинъ изъ самостоятельныхъ памятниковъ этого періода культуры. Отсутствіе изслѣдованій другихъ версификацій этого періода. Развитіе музыкальнаго ритма на матеріалѣ человѣческой рѣчи. Связь ритмическихъ фасоновъ съ свойствами и просодіей даннаго языка. Количественное и тоническое стихосложенія. Долгота и ударенія слоговъ и постепенное ослабленіе ихъ въ европейскихъ языкахъ. Превращеніе древне-греческой просодической версификаціи въ тоническую (акцентную). О долготахъ и удареніяхъ въ славянскихъ языкахъ. Разъединеніе культуры высшихъ и низшихъ классовъ. Преемственность западно-европейской культуры и музыки въ западной Европѣ. Широкое развитіе самобытной народной культуры, поэзіи и музыки въ Россіи. Преемственность ея отъ общей колыбели человѣчества—азіатскаго востока.

Принявъ древнее „слогочислительное“ стихосложеніе за основу народнаго русскаго пѣсеннаго размѣра, мы вновь напоминаемъ, что выраженіе это совершенно неточно обозначаетъ цѣлую систему или организацію пѣсенной рѣчи, въ которой играетъ роль не одно только *число* слоговъ, но и *группировка* ихъ по извѣстному ритмическому плану. А какъ части, или отдѣлы, подвергающіеся группировкѣ, представляютъ собою вольный метръ, то такое же стихосложеніе (или вокальная музыка) скорѣе можно назвать „ритмическимъ“, противопоставляя его стихосложенію „метрическому“ съ однороднымъ организованнымъ метромъ.

Въ ритмическомъ стихосложеніи, главный интересъ строенія (или организаціи матеріала) обращается на „группировку“ частей, на планъ цѣлаго, а въ метрическомъ—на самыя части, ихъ устройство и комбинаціи изъ этихъ частей новыхъ группъ, причемъ группировка цѣлаго вытекаетъ изъ свойствъ этихъ частей, такъ что число какъ метрическихъ, такъ и ритмическихъ фасоновъ представляется условно ограниченнымъ.

Въ ритмическомъ-же строеніи, безконечное разнообразіе „вольныхъ“ метровъ ничѣмъ не ограничиваетъ и безконечнаго разнообразія ихъ группировокъ (ритмическихъ фасоновъ).

Ритмическое стихосложеніе принадлежитъ всему древнему азіатскому востоку; метрическое—Европѣ. Русская народная музыка относится къ области ритмическаго стихосложенія, которое однако-жъ до сихъ поръ мало изучено. То немногое, что мы знаемъ по этой части, касающееся зендовъ, иранцевъ, древнихъ индусовъ, египтянъ, евреевъ и др., относится къ богослужебной ихъ поэзіи (или пѣнію), которая—по ритму—могла замѣтно отличаться отъ свѣтской (или народной) поэзіи. Такъ точно русская церковная музыка—по ритму—замѣтно отличается отъ свѣтской и судить о послѣдней по образцамъ первой было-бы ошибочно. Такое-же различіе между церковною (или богослужебною) музыкою и свѣтскою (народною) существовало и во всей христіанской Европѣ въ средніе и новые вѣка. Стало-быть, стихосложеніе, назначенное для религіозныхъ цѣлей, еще не можетъ давать понятія о стихосложеніи свѣтской музыки. Между тѣмъ въ образцы древняго „слогочислительнаго“ стихосложенія представляютъ обыкновенно богослужебные стихи зендавесты, индійскихъ ведъ, древнихъ египетскихъ памятниковъ и т. п. Но выводы изъ нихъ могутъ также не совпадать съ выводами о ритмическомъ строеніи свѣтскихъ пѣсень (или стиховъ) азіатскихъ народовъ, какъ не совпали-бы выводы о ритмическомъ строеніи русскихъ народныхъ пѣсень, основанные на анализѣ строенія русской церковной музыки.

Вслѣдствіе этого, пока не изучены научно свѣтскія народныя пѣсни индусовъ, древнихъ персовъ, египтянъ и др., мы можемъ изучать древнюю систему ритмическаго стихосложенія только по отрывкамъ богослужебныхъ стиховъ древне-азіатскихъ священныхъ книгъ и по свѣтскимъ стихамъ русской народной музыки. Эти двѣ системы не годятся для сравненія между собою, ибо онѣ не однородны; ритмъ религіозной музыки у всѣхъ народовъ всегда былъ спокойнѣе, проще и однообразнѣе, чѣмъ ритмъ свѣтской музыки.

Что же касается того, что нѣкогда бытовые обряды (слова съ музыкою и танцами) составляли часть религіи первобытныхъ языческихъ народовъ, то это относится къ столь глубокой до-исторической древности, что о ней сохранилось весьма немного письменныхъ памятниковъ, къ тому-же мало еще изученныхъ. Несомнѣнно, что когда-то у первобытнаго человѣчества религія и музыка составляли одно и тоже, т. е. наиболѣе одушевленные моменты жизни. Но богослужебныя игры, съ пляскою и музыкою, съ давнихъ поръ отдѣлились отъ религіи и стали бытовыми моментами, выдающимися событіями свѣтской жизни народовъ.

Религія же стала обособляться въ особые культурные классы, которые, владѣя письменностью, захватили совершеніе религіозныхъ обрядовъ преемственно въ свои руки (а съ этимъ вмѣстѣ и свѣтскую власть) и выдѣлили почти повсюду особыя касты: жрецовъ, монаховъ, и т. п.

Одинъ фактъ существованія богослужебныхъ письменныхъ памятниковъ, каковы напр. зендавеста и веды, даетъ намъ поводъ предполагать, что—во время составленія ихъ—уже существовала отличная отъ нихъ свѣтская народно-бытовая музыка, внѣ всякой письменности, и для такихъ моментовъ жизни, которые не были захвачены религіозною обрядностью, напр. увеселительныхъ, боевыхъ, любовныхъ, личныхъ и т. п. Религіозная же музыка могла сочетаться съ явленіями стихійными и міровыми, съ умилостивленіемъ разрушительныхъ дѣйствій силъ природы,—напр. со смертью, похоронными обрядами, громомъ и молніею, грозами, пожарами, жертвами въ честь боговъ и т. п.

Поэтому, при настоящемъ положеніи едва начинающей возникать науки сравнительной археологіи или психологіи народовъ, русская народная музыка (или русское народное стихосложеніе, существующее съ музыкою нераздѣльно) стоитъ для насъ пока явленіемъ *самостоятельнымъ* и *одинокимъ*. Нѣтъ того однороднаго явленія, съ которымъ ее можно было-бы сравнивать: свѣтская народная музыка древняго азіатскаго востока вовсе еще не изучена, хотя можно догадываться, что ритмическія основы ея должны быть близки къ основамъ народно-русской, потому что даже богослужебная музыка (или стихи) древнихъ азіатовъ имѣетъ подъ собою почву, общую съ почвою народно-русской свѣтской музыки, именно—систему ритмическаго стихосложенія безъ твердо опредѣленнаго метра или то, что до сихъ поръ еще называютъ, хотя и неточно—„слогочислительнымъ“ стихосложеніемъ.

Но каждый предметъ или явленіе выясняются только путемъ сравненія. Поэтому, чтобы лучше объяснить ритмическія особенности русской народной музыки и лежащей въ основѣ ея самостоятельной ритмической системы, мы вынуждены избрать другой путь. Мы прослѣдимъ вкратцѣ дальнѣйшую исторію развитія ритма: стихотворнаго, на другихъ языкахъ древней и средней Европы, и *музыкальнаго*, оторвавшагося отъ словъ, но соединившагося съ музыкальными тонами въ новѣйшее время въ Европѣ.

Мы получимъ тогда матеріалъ, который поможетъ намъ понять, съ современной точки зрѣнія, *отличія* ритмической системы народной русской музыки отъ современной системы тактовой (и

гармонической) музыки; но онъ дастъ намъ мало указаній для *сходства* двухъ системъ. Другими словами, чтобы лучше освѣтить особенности „ритмической“ музыки, мы изложимъ вкратцѣ сущность „метрической“ и тактовой музыки, причемъ не слѣдуетъ упускать изъ виду, что—въ исторіи развитія ихъ—ритмъ постепенно (но не сразу) отдѣлялся отъ словъ и освобождался отъ стѣсненій, причиняемыхъ ему просодіей языковъ. Стихи и музыка, прежде существовавшія нераздѣльно, мало-по малу разъединились въ тактовой (гармонической) музыкѣ, такъ что стало возможнымъ играть музыку безъ словъ, а стихи декламировать безъ музыки.

Ритмъ встрѣтилъ въ языкахъ (словахъ) два элемента, на которые онъ могъ опираться для своихъ цѣлей: извѣстную *протяжность* слоговъ и извѣстныя *ударенія* (усиленіе и повышеніе голоса) на томъ или другомъ слогѣ. Оба элемента равно способны дѣлить время, въ которое произносятся слова, на равные участки. Шафрановъ не признаетъ за удареніями (акцентами) способности служить цѣлямъ ритма, ибо они не представляютъ собою количественнаго элемента, а только тоническое повышеніе голоса.—Отдѣлять ударенія (акценты) отъ протяжности (просодіи) въ языкахъ необходимо. „Это два разныхъ понятія, говоритъ, между прочимъ, Вестфаль, и ихъ нельзя смѣшивать въ нѣмецкомъ языкѣ; повышеніе голоса не есть протяженіе“.

Какъ-бы то ни было, въ дальнѣйшемъ развитіи языковъ и стихосложеній образовалось два ихъ вида: одинъ опирался на протяжность и число слоговъ (quantitirende Poesie), другой—на ударенія или акценты (accentuirende Poesie). Поэтому, стали принимать два главныхъ вида стихосложеній: *количественное* и *тоническое* *), первое—въ романскихъ языкахъ (французскомъ, итальянскомъ, португальскомъ), въ англійскомъ, польскомъ и др.; второе—тоническое—въ ново-греческомъ, ново-латинскомъ, германскомъ, русскомъ (литературномъ) и многихъ славянскихъ языкахъ.

Древне-греческое и древне-латинское стихосложеніе тоже относится къ количественному, ибо оно принимало въ основу

*) По нашему взгляду, всѣ стихосложенія суть количественныя, ибо безъ количества немыслимо проявленіе ритма. Скорѣе слѣдуетъ отличать стихосложенія *метрическія* отъ не *метрическихъ*, т. е. съ присутствіемъ или отсутствіемъ правильнаго однообразнаго метра, какъ недѣлимой единицы ритма. Но какъ ритмъ не можетъ обойтись безъ мелкихъ недѣлимыхъ единицъ, хотя-бы и не однообразныхъ и не правильныхъ (вѣрнѣе не одинаковыхъ), то еще лучше было-бы отличать стихосложенія: 1, съ просодическимъ метромъ (напр. греческій), 2, съ акцентнымъ метромъ (напр. нѣмецкій) и 3, съ *вольнымъ* метромъ (напр. русско-пѣсенный).

протяжность (долготу) слоговъ, на которыхъ построило разнообразные „метры“.

Различіе между короткими и долгими гласными принадлежитъ къ самымъ древнимъ свойствамъ языковъ; то-же самое можно сказать объ удареніяхъ, т. е. выдѣленіи извѣстныхъ слоговъ или словъ съ помощью акцента (усиленія) или интонаціи (повышенія голоса). Путь дальнѣйшаго развитія языковъ обозначался слѣдующими признаками: стали говорить менѣе на распѣвъ, стали менѣе интонировать и акцентировать, ибо эти музыкальные элементы рѣчи, съ развитіемъ анализа мысли и большей точности выраженій, уже не столь были нужны, какъ прежде, когда ими старались передать и усилить образность представленія или характеръ впечатлѣнія. Звукоподражательныя стороны языковъ также стали ослабѣвать, ибо новые обороты рѣчи и новыя слова позволяли точнѣе обрисовать предметъ или выразить мысль. Многія слова начинаютъ получать, вслѣдствіе обобщенія, отвлеченный характеръ; слова для видовыхъ понятій (напр. дубъ) приращаются словами для родовыхъ понятій (напр. дерево), и т. п. Въ свою очередь, музыкальные элементы (тоническіе и ритмическіе) начинаютъ сосредоточиваться въ спеціальномъ пѣніи; стихи-же начинаютъ произноситься или на распѣвъ, или въ видѣ простаго речитатива, или даже просто—ихъ читаютъ, говорятъ. Вся эта работа народовъ надъ языками вела не только къ ослабленію удареній и слоговой протяжности (просодіи), но и къ постепенному ихъ сліянію.

Съ теченіемъ времени, различіе между долгими и короткими гласными ослабѣваетъ почти во всѣхъ языкахъ. Въ исторіи древнегреческаго языка это замѣтно по превращеніи его въ ново-эллинскій языкъ.

Въ латинскомъ языкѣ произошелъ переворотъ въ древней количественности (слоговъ) отъ склонности къ сокращенію первоначально долгихъ гласныхъ въ окончаніяхъ словъ. Еще далѣе идетъ эта склонность въ романскихъ языкахъ, прикрѣпившихъ протяжность къ одному извѣстному мѣсту слова (напр. во французскомъ языкѣ на послѣднемъ слогѣ слова). Въ польскомъ языкѣ протяжность помѣщается на предпослѣднемъ слогѣ, въ англійскомъ—большею частью—на первомъ слогѣ (въ смѣшеніи съ акцентомъ). Германскіе діалекты подвергнулись тому же процессу, но въ нихъ, вмѣстѣ съ сокращеніемъ конечныхъ долгихъ гласныхъ, произошло удлиненіе коренныхъ слоговъ. А какъ на корняхъ было прежде удареніе, то оно въ нѣмецкомъ языкѣ слилось съ

протяжностью, отъ-чего нынѣшній нѣмецкій языкъ отличается наиболѣе замѣтною, почти рѣзкою акцентуаціей.

Гораздо менѣе ея напр. во французскомъ языкѣ, въ которомъ не было столь очевиднаго сліянія въ одномъ слогѣ (корнѣ) протяжности и удареніа, и гдѣ протяжность почти искусственно избрала себѣ одно и тоже мѣсто, почему она и не усиливалась прежними удареніями словъ, ибо не совпадала съ ними. Оттого французскій языкъ болѣе построенъ на протяжности, а нѣмецкій на акцентѣ (совпадающемъ съ протяжностью), что отразилось и на постройкѣ ихъ версификацій. Въ словѣ напр. „tristesse“ послѣднее *e* (нѣмое—muet) стоитъ явно для удлиненія протяжности послѣдняго слога, но оно не произносится, ибо утратило свою протяжность; въ пѣніи же принимается въ счетъ, получаетъ свою ноту и поется.

Въ нѣмецкомъ языкѣ, подъ вліяніемъ удареніа, стали протягивать даже такіе слоги, которые прежде говорились коротко, напр. въ древности слова V̆ater, s̆agen, l̆egen произносились коротко, а съ перерожденіемъ *средневъковаго* верхне-нѣмецкаго нарѣчія въ *новое* верхне-нѣмецкое, каждый открытый слогъ стали протягивать и говорить V̄ater, s̄agen, l̄egen. Въ стихахъ у нихъ акцентъ сталъ падать часто и на короткіе слоги, напр. e̊ssēn, l̆ächēn, S̆äche и т. п.

Если въ латинскомъ, романскомъ, нѣмецкомъ и другихъ языкахъ сліяніе протяжности съ удареніемъ произошло уже въ историческія времена—преимущественно къ началу среднихъ вѣковъ,—то въ русскомъ языкѣ, по замѣчанію филологовъ, такое сліяніе произошло въ до-историческія времена. Но происшедшій отъ того акцентъ не получилъ точно, разъ на всегда, опредѣленнаго ему мѣста въ словѣ. Онъ подвиженъ и часто перемѣщается въ одномъ и томъ же словѣ на разные слоги, смотря по обороту мысли, напр. де́рево, дере́вьевъ; голова́, го́ловы, голо́въ; по́хороны, на похорона́хъ; лю́бо мнѣ, любо́й, любо́вь; стра́сти, страсте́й и т. д. Эта неосѣдлость акцента въ русскомъ языкѣ, какъ извѣстно, болѣе всего затрудняетъ иностранцевъ въ изученіи и произношеніи русскаго языка. Но въ русскомъ языкѣ осталась и протяжность, которая, по мнѣнію Шафранова, не уступаетъ греколатинской, но отличается только своею подвижностью, какъ въ слоговой долготѣ, такъ и въ слоговой высотѣ (акцентъ), тогда какъ въ указанныхъ древнихъ языкахъ долгота была прикрѣплена къ извѣстнымъ гласнымъ, гдѣ-бы онѣ не встрѣчались (въ корнѣли, приставкѣ, въ окончаніи слова и т. д.). Въ русскомъ же

языкѣ, гласная, лишаясь ударенія, лишается и протяжности, отдавая ее цѣликомъ новому акцентированному слогу. Въ то-же время, въ русскомъ языкѣ бываетъ обыкновенно *одно* удареніе на словѣ, какъ бы оно велико ни было по числу слоговъ (напр. достопримѣча́тельный, жа́воронокъ, безпробу́дный, высокоблагоро́діе, наикраси́вѣйшій и т. п.), тогда какъ у нѣмцевъ бываютъ на словахъ два ударенія: главное (Hauptaccent) и побочное (Nebenaccent).

Имѣя по одному ударенію на словѣ, причемъ остальные неударяемые слоги выговариваются легко и скоро (съ ускореніемъ къ концу слова), и не мало частицъ почти вовсе безъ ударенія (напр. пĕрĕ, нăй, дŏстŏ и проч.), русскій языкъ отличается рѣшительностью акцентуаціи (въ которой усиленіе голоса соединено съ протяжностью). Удареніе на одномъ слогѣ въ длинныхъ словахъ (а иногда въ цѣлой группѣ словъ) затрудняетъ хорошій выговоръ для иностранцевъ, особенно же для французовъ, привыкшихъ къ одномѣстному протяженію въ своемъ языкѣ, но не къ концентраціи голоса на одномъ акцентѣ въ длинномъ словѣ (или группѣ краткихъ словъ). Вообще же, иностранцы-европейцы склонны раздѣлять свою рѣчь на большое число отдѣловъ или группъ, къ чему приспособлена и просодія европейскихъ языковъ; подвижность же и концентрація акцентовъ въ одинъ главный дозволили русскому языку (народному) выработать свой „вольный" метръ, въ которомъ акцентъ, соединенный съ протяжностью, часто уравниваетъ во времени неравенство числа слоговъ.

По этому же предмету мы встрѣчаемъ слѣдующія соображенія у Срезневскаго *), примѣнительно къ славянскимъ языкамъ. „Гласныя долгія и короткія, съ удареніемъ и безъ ударенія, слышны во всѣхъ славянскихъ нарѣчіяхъ, но вовсе не съ одинаковымъ значеніемъ. Въ нарѣчіяхъ *юго-западныхъ*, равно и въ *чешскомъ* и *словацкомъ*, долгота отличается отъ ударенія и гласныя долгія выговариваются вдвое длинѣе противъ гласныхъ короткихъ: въ одномъ словѣ можетъ быть на одной изъ гласныхъ удареніе, а на другой—долгота. Въ нѣкоторыхъ словахъ слышны только долгіе, а въ нѣкоторыхъ только короткіе звуки; иногда долгота бываетъ соединена съ удареніемъ на одномъ слогѣ и тогда уже употребляется всюду, какъ необходимость. Въ нарѣчіяхъ *польскомъ*, *лужицкомъ*, *полабскомъ* долгота уже не необходимость, а только украшеніе, совершенно произвольное, такъ сказать рето-

*) См. соч. *Измаила Срезневскаго* „Мысли объ исторіи русскаго языка". Спб. 1849.

рическое, зависящее отъ воли говорящаго, но тѣмъ не менѣе падающее исключительно только на слоги съ удареніемъ. Равнымъ образомъ и ударение не во всѣхъ нарѣчіяхъ одинаково сохранило свой древній характеръ: съ корней ихъ стали переносить на слоги прибавочные и, наконецъ, подчинивши ихъ внѣшнимъ условіямъ образованія словъ, оставили неподвижно на опредѣленномъ мѣстѣ во всѣхъ словахъ одинаково, безъ всякаго отношенія къ составнымъ частямъ и формамъ образованія словъ. Такъ, въ нарѣчіяхъ *юго-западныхъ*, большая часть словъ удерживаетъ удареніе на предпослѣднемъ или первомъ слогѣ; въ нарѣчіи польскомъ, удареніе на предпослѣднемъ слогѣ сдѣлалось необходимостью. Въ нарѣчіи *лужицкомъ*, слова 2-хъ или 3-хъ сложныя удерживаютъ удареніе на первомъ слогѣ, а слова, состоящія болѣе чѣмъ изъ 3-хъ слоговъ—на третьемъ отъ конца. Въ *чешскомъ* языкѣ, однимъ кажется необходимостью обозначать удареніемъ первый слогъ слова, другимъ—произносить слова вовсе безъ ударенія. *Въ русскомъ языкѣ, для ударенія нѣтъ опредѣленнаго мѣста и дознаться до правилъ* употребленія ударенія очень трудно".

Послѣ всего вышеприведеннаго, относительно протяжности и удареній слоговъ, можно придти только къ слѣдующимъ общимъ заключеніямъ: 1) протяжность или долгота древнихъ слоговъ уменьшилась во всѣхъ новыхъ языкахъ, но все же *осталась*; 2) въ иныхъ языкахъ она слилась съ грамматическими удареніями, напр. въ германскомъ, русскомъ, 3) въ другихъ она осталась почти безъ удареній (акцентовъ), напр. во французскомъ языкѣ; 4) въ нѣкоторыхъ языкахъ протяжность осталась отдѣльно отъ удареній, которыя тоже остались, напр. въ чешскомъ, юго-западныхъ славянскихъ нарѣчіяхъ и др.

Таковыя измѣненія въ звуковыхъ свойствахъ языковъ отразились и на ихъ версификаціи, такъ что понятно, почему, напр., французскій языкъ—съ его протяжностью и безъ-акцентностью—усвоилъ себѣ силлабическое (количественное) стихосложеніе, а нѣмецкій и русскій литературный—тоническое, основанное на акцентномъ метрѣ.

Рядомъ съ таковыми измѣненіями языковъ шло и другое явленіе, именно постепенное разъединеніе культуры высшихъ и низшихъ сословій, что обозначалось и различіемъ версификацій (стало быть и вокальной музыки) литературной и народной. Именно, къ концу цвѣтущей эпохи Греціи и Рима началось перерожденіе древняго греческаго языка въ новогреческій, а латинскаго въ романскій, и это перерожденіе, начавшись въ низшихъ

слояхъ общества, повліяло и на версификацію. Оба древніе языка подвергнулись утратѣ большей части флексій и сильному перевороту въ системѣ гласныхъ. Вслѣдствіе уменьшившейся протяжности слоговъ, удареніе (акцентъ) предъявило свои права и стихосложеніе изъ количественнаго (просодическаго) стало дѣлаться тоническимъ (акцентнымъ), какъ у византійскихъ грековъ, такъ и у ново-римлянъ. А какъ ударенiй было меньше, чѣмъ долготъ, то явились своего рода „фиктивныя“ ударенія на такихъ слогахъ, гдѣ ихъ прежде не было, благодаря требованіямъ ритма и метра *).

Латинская версификація, господствовавшая въ письменной литературѣ среднихъ вѣковъ, была уже тоническая, заимствованная отъ позднѣйшихъ римлянъ въ эпоху перерожденія латинскаго языка. Метръ основывался не на долготѣ, а на акцентѣ. Культура высшихъ классовъ, богослуженіе, науки и искусства выражались на ново-латинскомъ языкѣ. Но въ то-же время и въ низшихъ классахъ, въ народѣ, происходило извѣстное движеніе языка и стихотворной поэзіи. Такъ, древнѣйшая поэзія германцевъ, по Вестфалю, была основана на *аллитераціи*, сходствѣ начальныхъ согласныхъ или гласныхъ въ началѣ смежныхъ стиховъ. Стихосложеніе было очевидно древнее, такое же, какъ у древняго азіатскаго востока, и Вестфаль не находитъ для него другой квалификаціи, какъ назвавъ его общимъ терминомъ „слогочислительнаго“.

Мы уже видѣли, что къ общимъ признакамъ его слѣдуетъ причислять: параллелизмы и строфное построеніе (два стиха, изъ коихъ каждый дѣлится на полустихъ), причемъ элементами строенія являются *число* слоговъ, *аллитерація* и *цезура*. Аллитераціей выдѣлялись начала стиховъ, цезурой—концы стиховъ и полустиховъ, которые заключали въ себѣ законченныя предложенія и потому допускали небольшіе перерывы (остановки). Это—въ общемъ; а въ частностяхъ, каждый народъ могъ, сообразно свой-

*) Такое же явленіе обнаружилось въ свое время въ русской литературной версификаціи, когда Ломоносовъ далъ отставку силлабическому стихосложенію (введенному за 100 лѣтъ до него въ русскіе стихи или вирши) и позаимствовалъ у Германіи тоническое стихосложеніе съ пятью греческими метрами: ямбомъ, хореемъ, амфибрахіемъ, дактилемъ и анапестомъ. Напр. въ 6-ти стопномъ хореѣ „у̀томленный бурны̀й раздорамѝ“ являются фиктивныя, не свойственныя языку, ударенія на слогахъ *у*, *ми*, *ми*, благодаря лишь требованіямъ чуждаго русскому языку метра. Народное русское стихосложеніе, ни откуда не заимствовавшее своихъ основъ, какъ продуктъ свободнаго творчества народнаго генія, свободно отъ такихъ фиктивныхъ ударенiй.

ствамъ своего языка, давать еще спеціальную окраску своей версификаціи въ подробностяхъ.

У древнихъ германцевъ стихи отличались „началами“ (аллитерація), а какъ и въ концахъ ихъ бывали ударенія, то тяжелыя или сильныя части ритма нерѣдко сталкивались между собою безъ перемежки, и стихи выходили тяжелыми, неуклюжими. „Чадо древне-азіатской родины“—замѣчаетъ по этому поводу Вестфаль—„древне-германскій ритмъ потерялъ на суровомъ сѣверѣ свою легкость и гибкость“*). Напр., въ древнихъ стихахъ Нибелунговъ не замѣчается стремленія къ чередованію высокихъ и низкихъ слоговъ (т. е. сильныхъ и слабыхъ акцентовъ), а скорѣе обратное явленіе: скопленіе тяжелыхъ слоговъ по нѣсколько къ ряду, двухъ, трехъ и даже четырехъ (напр. Kriemhielte). Это можетъ служить отчасти доказательствомъ самобытности народнаго древне-германскаго стихосложенія, тогда какъ тоническій метръ, основанный на чередованіи акцентовъ сильныхъ и слабыхъ, является заимствованнымъ,—напр. въ германскомъ, рыцарскомъ эпосѣ, принадлежавшемъ высшимъ культурнымъ слоямъ общества.

На аллитераціи была основана древнѣйшая поэзія германскихъ племенъ: норманновъ, англо-саксовъ, нижне-саксовъ и верхне-нѣмцевъ. На созвучія въ началѣ стиховъ приходились и ударенія,—стихъ былъ тяжелый, лишенный всякой гибкости; но это могло составлять лишь спеціально-германскую окраску на той общей почвѣ для индо-германо-славянскаго племени, которая, подъ названіемъ „слогочислительнаго“ стихосложенія (съ неизбѣжными его спутниками: аллитераціей, полустихомъ и строфою) легла въ основу системы и русскаго народнаго стихосложенія, отличающагося легкостью и подвижностью.

Въ средніе вѣка, германскіе діалекты мало по малу отказываются отъ аллитераціи въ началѣ стиха и принимаютъ риѳму для конца колѣнъ и періодовъ. Риѳма впервые явилась въ своенародной поэтической рѣчи Испаніи, и въ началѣ составляла только тожезвучіе гласныхъ безъ тожезвучія согласныхъ. Мало по малу она распространяется по Европѣ, и въ Германіи прежде всего является въ верхне-нѣмецкомъ нарѣчіи. Знаменитое Евангеліе Отфрида (Evangelienharmonie) представляетъ собою пер-

*) Этого нельзя сказать о русскомъ народномъ стихѣ, который, благодаря концентраціи акцентовъ на одномъ главномъ слогѣ (или словѣ) въ полустихѣ, всегда представляетъ достаточную перемежаемость сильныхъ и слабыхъ частей ритма, отчего столкновеніе тяжелыхъ слоговъ въ немъ рѣдко (спондей)—и стихъ отличается одновременно легкостью и яснымъ кадансомъ и пѣвучестью.

вый и замѣчательный образецъ громаднаго риѳмованнаго стихотворенія, безъ всякаго отношенія въ долготѣ слоговъ и только съоническими акцентами, въ коихъ совпадаютъ грамматическія ударенія съ ритмическими (иктами). Появленіе этого труда объясняется знакомствомъ Отфрида (Otfried) съ латинскою оническою версификаціею среднихъ вѣковъ. Засимъ эта версификація прививается къ верхне-нѣмецкой рѣчи въ рыцарскомъ придворномъ эпосѣ, въ которомъ уже не замѣчается строфнаго построенія (характернаго для древнѣйшей поэзіи). Въ немъ, періоды (стихи) распались на самостоятельныя колѣна, что навсегда и осталось въ нѣмецкой версификаціи; основа стиха—метрическая, и хотя нѣмецкій языкъ есть просодическій (съ протяжностью слоговъ), но метръ его составился оническій (акцентный), вѣроятно вслѣдствіе его заимствованія извнѣ.

Перерожденіе древнихъ языковъ и стихосложеній (греческаго и латинскаго) совершалось въ свое время въ простомъ народѣ; эти языки проникли затѣмъ, вмѣстѣ съ христіанствомъ, въ церковь и сдѣлались богослужебными въ средніе вѣка, и литературными языками для высшихъ классовъ западной Европы. Это въ особенности относится къ католической Европѣ, въ которой вся цивилизація происходила на латинскомъ языкѣ и притомъ подъ покровомъ церкви. Въ монастыряхъ цвѣли науки и искусства; въ нихъ же нерѣдко сочинялись стихи, положенные на музыку, которые потомъ переходили въ народъ и сдѣлались какъ-бы народными пѣснями.

Въ свою очередь, и настоящія народныя пѣсни нерѣдко принимались, какъ темы для церковныхъ хораловъ, и при такомъ взаимодѣйствіи двухъ элементовъ: церкви съ латинскою культурою и народнаго творчества, развилась вокальная музыка, особенно въ Германіи. Это во многомъ содѣйствовало ослабленію особенностей народной пѣсни въ Германіи и приближенію ея къ обще-культурному типу. Тѣмъ не менѣе, въ Европѣ осталось еще не мало угловъ, куда не проникла общая культура и гдѣ народныя пѣсни представляютъ особенности строенія, отличающія ихъ отъ современной обще-европейской музыки, напр. въ Тиролѣ, Франконіи, Швабіи, Андалузіи, Каталоніи, Бискайѣ, Бретани, Нормандіи, Валлисѣ, Шотландіи и др. Но эта своеобразная народная музыка мало еще подвергалась изученію, потому что наука сравнительной музыкальной археологіи почти еще не существуетъ. Какъ предметъ искусства, самобытные народные напѣвы (со стихами) еще не довольно оцѣнены, а какъ предметъ науки—не разработаны.

Для насъ важенъ тотъ фактъ, что европейская цивилизація почти вся основана на преемственности цивилизаціи, полученной ею отъ античныхъ грековъ и римлянъ, и что она глубоко вошла въ массы, оттѣснивъ на задній планъ самобытную поэзію и музыку народовъ, оставшіяся только въ малодоступныхъ мѣстахъ; море, горы, лѣса, отсутствіе сообщеній и другія естественныя преграды къ постоянному общенію жителей съ городами—этими центрами цивилизаціи—могли способствовать сохраненію такихъ оазисовъ глубокой старины, какъ напр. шотландскія пѣсни, имѣющія въ основѣ гамму китайскихъ напѣвовъ.

Въ Россіи, культура высшихъ классовъ, перенявшая отъ Европы готовую цивилизацію, а съ нею и готовую музыку (съ готовой версификаціей, съ готовою октавною системою интерваловъ, ладовъ и гармоніи), не слилась съ культурою народною; послѣдняя сохранила не только національную одежду, но и самобытныя учрежденія, въ родѣ артели и общины, а также и самобытную народную музыку. Русскій народъ не участвовалъ въ наслѣдствѣ цивилизаціи древнихъ грековъ и римлянъ и выработалъ для себя свои собственныя формы поэзіи и музыки на обще-человѣческой почвѣ древне-азіатскаго Востока, отъ котораго получила свое начало и древне-эллинская цивилизація.

ГЛАВА V.

Устройство русскаго народнаго стиха. Строфа изъ двухъ стиховъ. Каждый стихъ—изъ двухъ полу-стиховъ. Примѣры изъ народныхъ пѣсень. Правильность въ распредѣленіи удареній. Пріемы повторенія словъ и полустиховъ и вставки разныхъ частицъ. Подлаживанія стиховъ къ напѣву. Физіологическія данныя человѣческаго дыханія, какъ основа построенія народнаго полустиха и его объема. Стихъ эпической поэзіи длиннѣе, чѣмъ пѣсенной. Стопы его растяжимы. Неравенство слоговъ въ полустишіяхъ и эстетическое его значеніе. Разборъ укладки пѣсни „Какъ по морю синему“ подъ напѣвъ въ нѣсколькихъ редакціяхъ. Возстановленіе основной формы народнаго стиха.

Краткія историко-филологическія данныя, приведенныя въ предъидущей главѣ помогутъ намъ установить болѣе опредѣленно настоящее мѣсто ритма народной русской музыки въ общей исторіи развитія ритма.

Нельзя однакожъ подводить всю русскую народную музыку огуломъ подъ одну категорію. Въ ней есть свои формаціи, или наслоенія, начиная отъ древнѣйшихъ напѣвовъ, церковныхъ и свѣтскихъ, и кончая позднѣйшими, въ которыхъ не всегда сразу можно отличать поддѣлку, вставку или искаженіе.

Наиболѣе древніе, подлинные напѣвы представляютъ ясное *строфное построеніе*, *параллелизмъ въ текстѣ и отсутствіе въ немъ однообразно-правильнаго, греческаго метра*. Въ болѣе позднихъ напѣвахъ нерѣдко отсутствуетъ параллелизмъ текста, но за то—временами—проявляется правильный метръ, которому можно дать греческое названіе; къ тому-же они легче укладываются въ нашу современную тактовую систему. Строфное построеніе, т. е. двустишіе, состоящее изъ двухъ періодовъ (стиховъ), дѣлимыхъ каждое на полустишіе, свойственно почти всѣмъ народнымъ пѣснямъ. Но при этомъ строго не соблюдается непремѣнное равенство числа слоговъ въ стихахъ и полустихахъ;—равенство это большею частью только приблизительное, и неравенство въ текстѣ обыкновенно уравнивается въ музыкальномъ напѣвѣ, напр.

„Ужъ вы ночи мои	ночи темныя	ночи темныя	(6+5+5=16 слоговъ).
Надоѣли ночи	надоскучили	надоскучили	(6+5+5=16 слоговъ).

Всѣ я ноченьки млада | просиж'вала | я просиж'вала | (7+4+5=16 слоговъ).
Всѣ я думушки млада | продумала | я продумала (7+4+5=16 слоговъ).

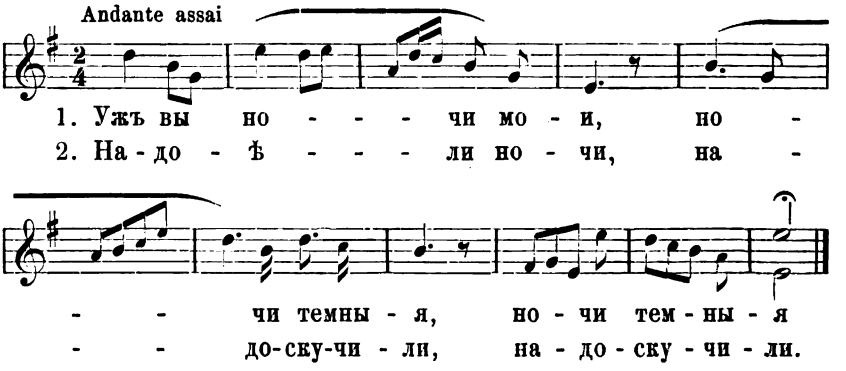
(Сборникъ народныхъ пѣсень Прокунина, редакція Чайковскаго. № 8).

Каждый стихъ состоитъ изъ двухъ полустиховъ (6+5 слоговъ), но послѣдній полустихъ каждый разъ въ *пѣніи* повторяется. Приведенныя слова представляютъ равное количество слоговъ въ стихѣ (16), но въ пѣснѣ попадаются изрѣдка и стихи въ 14 и 17 слоговъ. Полустихи не вездѣ равные (есть 6+5 и 7+4), но вмѣстѣ, они даютъ 11 слоговъ, а съ повтореніемъ второго полустиха—16 слоговъ. Достойно вниманія то, что первый полустихъ постоянно болѣе второго по числу слоговъ; но нарушеніе числа слоговъ во 2-мъ полустихѣ возстановляется при его повтореніи, напр. вмѣсто „продумала“ (4 слога) повторяется „я продумала“ (5 слоговъ). Ударенія, приходящіяся на третій слогъ каждаго полустиха, возстановляются также на своемъ мѣстѣ при повтореніи полустиха, въ коемъ мѣсто ударенія было нарушено; такъ въ полустихѣ „просиж'вала“ удареніе на 2-мъ слогѣ, а въ повтореніи его—„я просиж'вала“ на 3-мъ слогѣ. Творецъ пѣсни не остановился и предъ сокращеніемъ гласной въ словѣ „я просиж'вала“, лишь бы возстановить желаемую симметрію двухъ смежныхъ стиховъ и равенство числа слоговъ.

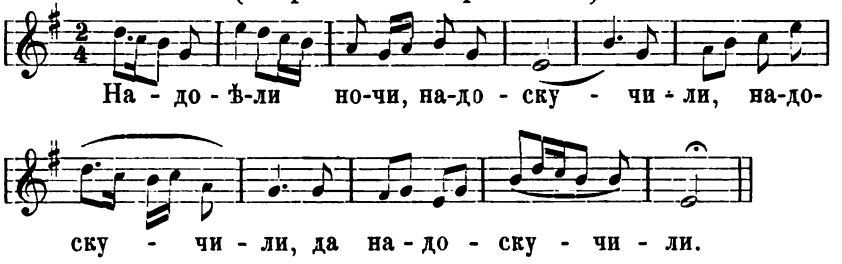
Музыкальный напѣвъ этой пѣсни распространяется только на 1-й стихъ, т. е. на періодъ, но не на всю строфу. Слѣдующій стихъ поется на тотъ самый напѣвъ, что̀ указываетъ отчасти на недоконченность строенія собственно музыкальнаго напѣва, ибо онъ соотвѣтствуетъ только первому члену параллелизма.

Вотъ самый напѣвъ въ двухъ редакціяхъ.

(Сборникъ Н. Прокунина, ред. Чайковскаго, № 8).



(Сборникъ Балакирева. № 7).



Оба напѣва почти тождественны и представляютъ лишь варіанты, которые можно даже пѣть одновременно, ибо различающіеся тоны гармоничны между собой. Любопытно, что они даже записаны двумя собирателями въ одномъ и томъ же тонѣ (E-moll) и поются на слова, хотя и сходныя, но иначе размѣщенныя въ обѣихъ редакціяхъ.

Напр., у Балакирева текстъ пѣсни начинается съ 2-го стиха текста Прокунина; засимъ являются отличія текста:

1) Надоѣ̂ли ночи	надоскучили	(6+5=11 слоговъ).
2) Со милымъ дружкомъ	разлучили	(5+4= 9 слоговъ).
3) Всѣ я ноченьки	млада просидѣла	(5+6=11 слоговъ).
4) Всѣ я думушки	млада продумала	(5+6=11 слоговъ).
5) Мнѣ одна то ли	дума	(5+2= 7 слоговъ).
6) Съ ума нейдетъ	и съ разума	(4+4= 8 слоговъ).
7) Разсердился милый	распрогнѣвался *)	(6+5=11 слоговъ) и т. д.

Но основное родство обоихъ текстовъ проявляется въ томъ, что первоначальный стихъ ихъ одинаково построенъ изъ 11 слоговъ (6+5), съ удареніемъ на 3-мъ слогѣ въ первомъ полустишіѣ. Для укладки его въ напѣвъ, въ редакціи Прокунина дважды повторяется второй полустишъ; въ редакціи же Балакирева, второй полустишъ повторяется при пѣніи три раза. Такъ какъ напѣвъ обнимаетъ только одинъ стихъ (періодъ), то пѣть можно начинать съ любаго стиха: у Балакирева пѣніе начинается со 2-го, у Прокунина съ 1-го стиха. Слѣдовательно, народная мелодія есть какъ-бы готовая музыкальная форма (или матрица), въ которую отливается каждый стихъ отдѣльно. Это своего рода „тонально-

*) Во второмъ стихѣ ради аллитераціи (перешедшей въ риѳму) перемѣщено удареніе (разлу́чили); въ 6-мъ стихѣ нарушено прежнее строеніе, и удареніе перемѣщено на 4-й слогъ, тогда какъ въ большинствѣ первыхъ полустиховъ оно правильно повторяется на 3-мъ слогѣ. Это даетъ поводъ предполагать искаженіе древняго первоначальнаго текста въ нѣкоторыхъ стихахъ.

ритмическая норма“ для русской народной вокальной музыки, подобно тому, какъ у древнихъ грековъ были свои „стихослагательныя нормы„ или ритмическіе фасоны для цѣлаго стиха (напр. гексаметръ).

Процессъ творчества состоялъ поэтому въ томъ, чтобы создать напѣвъ одновременно со стихомъ; потомъ подъ этотъ напѣвъ подгонялся текстъ остальныхъ стиховъ, причемъ размѣщеніе удареній и строеніе стиха (съ полустишіями) неизбѣжно должны были повторяться однообразно во всей пѣснѣ, до конца. А для укладки многихъ стиховъ въ этотъ готовый напѣвъ, народъ прибѣгалъ къ такимъ же пріемамъ, какъ и современные композиторы: повторялъ слова, полустишія, а нерѣдко вставлялъ и разныя частицы, ради размѣра. Такъ, въ приведенной пѣснѣ первоначальный стихъ въ 11 слоговъ давалъ въ редакціи Прокунина отъ повтореній 16 слоговъ, а въ редакціи Балакирева 22 слога; у послѣдняго—второй полустихъ повторяется одинъ разъ съ 5 слогами, а другой разъ съ 6 слогами (отъ вставки частицы „да“ надоскучили), такъ что слоговая схема вышла=(6+5)+5+6=22 слога.

Въ этихъ *повтореніяхъ* и *вставкахъ частицъ заключается основной пріемъ подлаживанія текста подъ напѣвъ въ народной музыкѣ.* Вставныя частицы народнаго стихосложенія извѣстны: ужъ, ой, гей, то-ли, да, какъ, и, люли, и т. д. Напр. въ приведенной пѣснѣ у Балакирева, стихъ „мнѣ одна *то-ли* дума (7 слоговъ) съ ума нейдетъ *и* съ разума„(8 слог.), всего 15 слоговъ, соотвѣтствуетъ стиху у Прокунина.

„Мнѣ одна дума съ ума нейдетъ | съ крѣпка разума“ (9+5=14 слоговъ).

Различіе ихъ въ томъ, что въ первой редакціи вставлены *три* слога (частицы: то ли, и) вмѣсто выпущеннаго слова „крѣпка“, въ коемъ всего два слога. Оттого тамъ 15 слоговъ, а здѣсь 14 слоговъ; оба стиха отличаются и постройкой полустишій: въ одномъ 7+8 =15 слоговъ, въ другомъ 9+5=14 слоговъ. *Всѣ эти неравномѣрности текста сглаживаются и уравниваются музыкальнымъ напѣвомъ и его ритмическимъ устройствомъ.*

Народъ не боится повтореній словъ въ своихъ пѣсняхъ и совершенно далекъ отъ раціоналистической теоріи Вагнера и его усердныхъ послѣдователей, изгоняющихъ подобныя повторенія въ современной вокальной музыкѣ. Но если даже и въ обыденной рѣчи, при оживленіи говорящаго, невольно повторяются слова и цѣлыя фразы, то тѣмъ болѣе допустимо это въ болѣе одушевленной поэзіи, связанной съ музыкою. Далѣе, неравенство двухъ полустишій, причемъ первое почти всегда болѣе второго по числу

слоговъ, соотвѣтствуетъ таковому же пріему въ литературномъ стихѣ, въ которомъ мужескія окончанія чередуются съ женскими. Это необходимо для болѣе ясной раздѣльности двухъ смежныхъ ритмическихъ группъ. Въ текстѣ Прокунина мы видимъ такія полустишія: 6+5, 6+5, 7+4, 5+6, 5+4, и т. д. Въ текстѣ Балакирева: 6+5, 5+4, 5+6, 5+2, 4+4, 6+5, и т. д. Каждое *полустишіе* отвѣчаетъ музыкальному *предложенію*, а стихъ—музыкальному *періоду*. Въ приведенной пѣснѣ, первый полустихъ занялъ 4 нашихъ такта, второй 4 такта, а повтореніе его дало 3 такта съ ферматой на послѣдней нотѣ. Казалось-бы, что ритмическая схема его не симметрична: 4+4+3=11 тактовъ. Но такъ какъ продолжительность ферматы неопредѣленна, и за ней слѣдуетъ еще отдыхъ голоса для новаго вдыханія, то послѣдніе три такта, въ исполненіи, сами собой превращаются въ четыре и получается правильная ритмическая схема 4+4+4=12 тактовъ.

Число первоначальныхъ слоговъ въ стихѣ (11 или около того) имѣетъ въ нашихъ глазахъ общее значеніе. По изслѣдованію Гельмгольца и другихъ физіологовъ, слухъ нашъ можетъ воспринимать ясно и отдѣльно другъ отъ друга только 8 или 9 слѣдующихъ другъ за другомъ тоновъ въ секунду. Однако, если повторяется естественная или привычная уху послѣдовательность тоновъ (напр. въ быстрой гаммѣ или трели), то ощущенія ихъ отдѣльности могутъ происходить и быстрѣе. Но это относится только до болѣе или менѣе короткихъ волнъ, соотвѣтствующихъ тонамъ вверхъ отъ басоваго *A* (110 колебаній въ секунду); для тоновъ же, идущихъ внизъ отъ этого *A*, съ болѣе длинными волнами, трели для ясности требуютъ уже болѣе медленнаго повторенія тоновъ *). Въ словахъ-же, которыя составлены изъ тоновъ (гласныхъ) и шумовъ (согласныхъ), можно въ секунду съ ясностью различить только 5 или 6 слоговъ; но и это составитъ уже такую быстроту рѣчи, при которой логическое ея содержаніе будетъ съ трудомъ схватываться слушателемъ **).

Съ другой стороны—какъ это наблюдалъ и Ю. Мельгуновъ***)—во время одного вдыханія и выдыханія воздуха человѣкомъ, пульсъ

*) По этой причинѣ низкимъ голосамъ и инструментамъ не свойственны трели и вообще быстрое движеніе, почему мелодія обыкновенно поручается верхнимъ, а гармонія среднимъ голосамъ.

**) Доказательство того, что процессы анализа (дифференцированія, расчлененія) и синтеза (суммированія, сложенія) ощущеній въ психическія группы высшаго порядка (представленій и понятій) требуютъ извѣстнаго времени.

***) *Ю. Мельгуновъ*, Русскія пѣсни и т. д. Вып. 1. Предисловіе, стр. XXII, выноска.

ударяетъ большею частью четыре раза; тотъ-же процессъ повторяется и при трехъ ударахъ пульса и большею частью такъ, что во время перваго удара человѣкъ вдыхаетъ воздухъ, а со 2-мъ и 3-мъ выпускаетъ. При шести ударахъ пульса, на первые два удара приходится вдыханіе, а съ третьимъ ударомъ уже начинается выдыханіе. Выдержать дыханіе долѣе шести ударовъ пульса трудно и во всякомъ случаѣ неестественно.

Стало быть ритмическая парная единица или метръ „вдыханіе и выдыханіе“ состоитъ въ сущности изъ трехъ частей времени: одно приходится на вдыханіе, два на выдыханіе; онъ можетъ быть выраженъ греческимъ метромъ „ямбомъ“ *), а въ нотахъ такъ:

Принимая, согласно съ физіологіею, на одинъ метръ „вдыханія—выдыханія“, среднимъ числомъ, четыре сокращенія сердца, а въ минуту, среднимъ числомъ, 80 ударовъ пульса, мы найдемъ, что одно „вдыханіе—выдыханіе“ требуетъ около 3-хъ секундъ времени (въ минуту около 20 дыханій), причемъ дыханіе занимаетъ одну секунду, а выдыханіе 2 секунды. Это—приблизительно, ибо, смотря по возрасту, состоянію организма или привычкѣ, дыханіе можетъ быть и болѣе длинное, а отъ различныхъ аффектовъ, или болѣзненныхъ состояній, оно можетъ ускоряться. Но для насъ достаточна средняя или приблизительная норма. Поэтому выходитъ, что на одно *выдыханіе*, во время коего только и возможно явственно пѣть или говорить, приходится около 10—12 слоговъ или: при двухмѣрной единицѣ—отъ 5 до 6 стопъ, а при трехмѣрной единицѣ—отъ $3^1/_3$ до 4 стопъ. Въ языкахъ съ протяжностью, въ коихъ двухчленный метръ представляется трехвременнымъ, напр. въ древнегреческомъ „ямбѣ“ (=1. 2 $\breve{3}$), можно произнести менѣе стопъ (до 4-хъ), а въ языкахъ съ акцентомъ (безъ про-

*) Такое же объясненіе даетъ и Math. *Lussy* въ своемъ сочиненіи Le rhythme musical, son origine, sa fonction et son accentuation. 1883.—Вдыханіе даетъ подъемъ или *arsis*, слабую часть такта, а выдыханіе—спускъ, ударъ, thesis, сильную часть такта. „Прислушайтесь къ дыханію человѣка во время спокойнаго сна—говоритъ M. Lussy,—и вы найдете, что время, протекающее между выдыханіемъ и вдыханіемъ *вдвое длиннѣе* времени, протекающаго между вдыханіемъ и выдыханіемъ. Дыханіе человѣка въ спокойномъ состояніи трехвременное“. *Westphal* въ своей „Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik“ (Leipzig. 1880) приравниваетъ ритмъ дыханія къ „древне-греческому метру“—„анапестъ—спондей“.

тяжности или слабой) можно произнести болѣе—до 6 стопъ. Въ этихъ предѣлахъ и заключается наиболѣе употребительное число стопъ (4—6 или слоговъ 8—12) въ стихѣ не только русской народной пѣсни, но и большинства метрическихъ построеній, стихотворныхъ или музыкальныхъ, всѣхъ временъ и народовъ. Четырехстопное построеніе (8 слоговъ) или то, что у грековъ называлось tetrapodia, есть наиболѣе распространенное.

То же наблюденіе высказываетъ и *Мельгуновъ*. „Послѣ четырехъ-стопнаго ритма (tetrapodia) наиболѣе распространеннаго, говоритъ онъ, второе мѣсто по числу стопъ принадлежитъ стихамъ, содержащимъ три стопы (tripodia); за тѣмъ, у насъ, русскихъ, важную роль играетъ еще шестистопный размѣръ (hexapodia). Пятистопные стихи такъ-же рѣдки, какъ и семистопные".

Но примѣняя это къ русской народной поэзіи, мы никакъ не подразумѣваемъ въ ней греческій метръ или однообразно построенную стопу изъ одинаковаго количества слоговъ; такой правильной единицы мы не находимъ въ русскомъ стихосложеніи, вопреки мнѣнію Вестфаля и Мельгунова.

Вольный метръ русской народной поэзіи, основанный на главномъ акцентѣ въ полустихѣ, можетъ имѣть неодинаковое количество слоговъ; но онъ стремится приблизиться къ правильному метру тѣмъ, что сокращаетъ время произнесенія краткихъ слоговъ или удлиняетъ ударяемый слогъ (или вставляетъ частицы) и тѣмъ уравниваетъ „исполненіе" или „пѣніе" стиховъ, укладывая ихъ въ равные участки времени.

Эпическая поэзія, какъ болѣе спокойная, допускаетъ стихъ длиннѣе, съ бо́льшимъ числомъ стопъ, напримѣръ гексаметръ у грековъ изъ 6 стопъ (но съ разрѣзомъ посреди). Былинный русскій стихъ, по изслѣдованію Голохвастова*), состоитъ изъ 13 слоговъ, раздѣляющихся акцентами на три группы, причемъ ударенія приходятся правильно, большею частью на 3, 7 и 11 слоги, напримѣръ:

Когда $\overset{3}{\text{будешь}}$ ты | на $\overset{7}{\text{матушкѣ}}$ $\overset{11}{\text{святой}}$ Руси (5+4+4=13 слоговъ).

А какъ въ народной поэзіи, слова творились одновременно съ напѣвомъ,—пѣніе же нѣсколько удлиняетъ продолжительность слоговъ,—то на одно выдыханіе „распѣваемыхъ" слоговъ можетъ придтись и менѣе, чѣмъ „произносимыхъ", т. е. не 8 или 12, а напри-

*) *П. Д. Голохвастовъ.* Законы стиха русскаго народнаго и нашего литературнаго. См. Русскій Вѣстникъ 1881 г. Декабрь.

мѣръ 5, 6, 7, 8. Это и подало поводъ къ дѣленію стиха на два полустиха въ 5—8 слоговъ, такъ что самый стихъ цѣликомъ можетъ представлять отъ 10 до 16 слоговъ съ легкой остановкой (цезурой) посреди, какъ это и практиковалось въ древней системѣ слогочислительнаго стихосложенія азіатскаго востока, а равно и въ русскомъ народномъ стихосложеніи. Эта наименьшая ихъ единица—полустихъ—отвѣчаетъ физіологическимъ потребностямъ человѣческой природы всѣхъ временъ и народовъ, и имѣетъ въ нашихъ глазахъ всеобщее значеніе, ибо она основана на процессѣ дыханія, въ которомъ многіе видятъ и первообразъ музыкальнаго ритма *).

Въ русскомъ народномъ стихосложеніи, полустихъ большею частью состоитъ изъ 4, 5, 6 слоговъ, рѣдко менѣе (2, 3) или болѣе (7, 8). Но при этомъ, полустишія большею частью не равны по числу слоговъ, хотя и заключаютъ, каждое, законченныя слова и смыслъ; большею частью, первое полустишіе на одинъ слогъ превосходитъ второе; рѣже бываетъ наоборотъ; повторяется чаще полустихъ съ нечетнымъ числомъ слоговъ, чѣмъ онъ превращается въ четный, напримѣръ:

6+(5+5)=16 слоговъ
или 4+(3+3)=10 слоговъ.

Упомянутое *неравенство числа слоговъ въ полустишіяхъ*, имѣющихъ каждое по одному главному ударенію **), составляетъ, по нашему мнѣнію, одно изъ выдающихся особенностей народнаго русскаго стихосложенія. Отъ этого происходитъ какъ-бы балансированіе акцентовъ двухъ близкихъ, но не вполнѣ равныхъ группъ словъ, перемежающихся въ каждомъ стихѣ при его декламаціи безъ музыки. Для слуха, это явленіе напоминаетъ отчасти то, что для глаза представляется при правильно перемежающемся балансированіи (качаніи) чашекъ вѣсовъ, на которыхъ лежатъ двѣ близкія, но не вполнѣ равныя тяжести, постоянно стремящіяся придти въ равновѣсіе. Это также раздражаетъ органъ зрѣнія (вѣрнѣе—психическую работу мозговыхъ полушарій), какъ два рядомъ иду-

*) *M. Lussy.* Le rhythme musical, стр. 3. Дыханіе есть прототипъ музыкальнаго такта и родоначальникъ ритма. Въ дыханіи заключается способность доставлять нашей душѣ чувство покоя, остановки во времени: вдыханіе олицетворяетъ дѣйствіе, выдыханіе—покой, моментъ остановки, thesis, сильную часть такта.

**) *Голохвастовъ* называетъ такое удареніе „смысловымъ“, въ отличіе отъ „слоговаго“; другіе называютъ его реторическимъ, логическимъ и т. п., въ отличіе отъ грамматическаго, указывающаго удареніе въ словѣ, тогда какъ смысловое или реторическое выдвигаетъ удареніе слова въ группѣ другихъ словъ фразы и большею частью совпадаетъ съ слоговымъ удареніемъ.

щихъ человѣка, шаги коихъ не вполнѣ сходятся, потому что одинъ дѣлаетъ два шага въ то время, какъ другой дѣлаетъ три. Но моменты совпаденія ихъ шаговъ будутъ отвѣчать ритмическому акценту, какъ-бы началу или окончанію стиха.

По поводу сходства, сопровождающагося однакоже не сразу открываемымъ, но ощущаемымъ отличіемъ, Гельмгольцъ*) выражается, между прочимъ, такъ: „когда отецъ и дочь имѣютъ бросающееся въ глаза сходство въ грубыхъ внѣшнихъ формахъ, напримѣръ въ устройствѣ носа или лба, то мы это легко замѣчаемъ и оно насъ болѣе не занимаетъ. Но если сходство такъ загадочно скрыто, что мы не можемъ его открыть, то это приковываетъ наше вниманіе и мы не можемъ оторваться отъ того, что-бы настойчиво не сравнивать такія лица. И если живописецъ нарисуетъ такія двѣ головы, въ которыхъ, при различіи выраженія (характера), проявляется однакоже явное и неуловимое сходство, то мы, безъ сомнѣнія, будемъ въ этомъ находить одну изъ главныхъ красотъ его картины“.

Отчасти въ подобномъ отношеніи находятся между собою двѣ части (полустишія) однаго стиха русской народной пѣсни. Они между собою сходны, но не вполнѣ равны; симметричны, но допускаютъ и разнообразіе акцентовъ, т. е. неодинаковость ихъ мѣста въ обѣихъ частяхъ. Но что всего важнѣе—такое вольное устройство стиха даетъ громадныя удобства для укладки его въ напѣвъ, который, какъ болѣе строго-ритмическое построеніе, требуетъ и болѣе правильности, симметріи. Стало быть, музыкальная мелодія дополняетъ то, чего не доставало тексту, и дѣлитъ время, наполненное слоговыми тонами, на правильные участки. Иногда эти участки совпадаютъ въ какой либо части напѣва съ древнегреческимъ метромъ или съ тоническимъ (современнымъ) метромъ, или съ тактовымъ устройствомъ. Но это не обязательно. Напѣвъ имѣетъ свои ритмическіе акценты, которые иногда не совпадаютъ съ грамматическими ударѣніями словъ, но большею частью совпадаютъ съ „главнымъ“ (смысловымъ, реторическимъ) акцентомъ полустишія.

Засимъ обратимся къ примѣрамъ.

		число слоговъ.	ударѣніе на слогахъ.	
1) Какъ по морю	по синему	4+5=9	3-мъ — 3-мъ	
2) Плыла лебедь	съ лебедятами	4+5=9	3 — 3	
3) Со малыми	со ребятами	4+5=9	3 — 3	
4) Гдѣ не взялся	младъ ясенъ соколъ	4+5=9	3 — 3	и т. д.

(Сборникъ Балакирева. № 3; хороводная).

*) *Helmholtz*. Die Lehre von den Tonempfindungen. S. 559.

Ударенія въ 3 стихѣ „со малы̀ми“ и въ 4 стихѣ „младъ ясѐнъ“ не совпадаютъ съ грамматическими, но въ напѣвѣ они приходятся на ритмическіе акценты (икты), чѣмъ и уравнивается разномѣстность грамматическаго ударенія. Строеніе стиховъ правильное, и по числу слоговъ, и по ударѐніямъ въ полустишіяхъ. Группа 4+5=9 слоговъ преобладаетъ въ пѣснѣ. Какъ исключенія, встрѣчаются нѣсколько стиховъ въ 8 и 10 слоговъ; напримѣръ:

5) Собира̀лися | красны дѣ̀вицы 5+5=10 слоговъ.

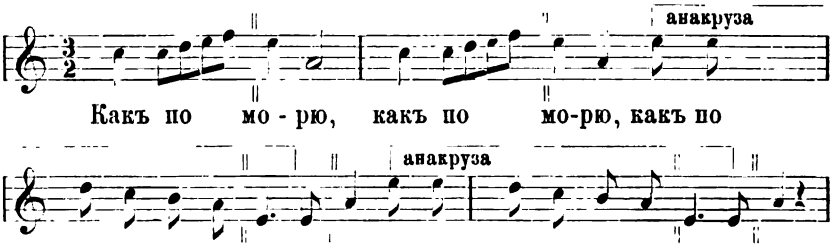
или 6) А одна̀ дѣ̀вка | не кла̀няется 5+5=10 слоговъ.

или 7) Лить тебѣ̀ | горючѝ слезы 3+5=8 слоговъ, и т. п.

Въ стихѣ 6-мъ, ритмическій акцентъ напѣва приходится на 3-мъ слогѣ (хотя̀ въ произношеніи лучше сказать „а одна дѣ̀вка“), а въ стихѣ 7-мъ, въ напѣвѣ выходитъ „горючѝ“ съ слабымъ (конечнымъ) акцентомъ и на „слезы̀“ вмѣсто „слезы“.

Теперь взглянемъ, какъ уложенъ этотъ текстъ въ напѣвѣ.

Редакція Балакирева.



Въ первыхъ двухъ тактахъ, дѣленіе ритма на *два* (по три четверти), а въ послѣднихъ двухъ тактахъ, дѣленіе ритма на *три* (по двѣ четверти), какъ обозначено на верху двумя черточками (только при такомъ дѣленіи, ритмическіе акценты напѣва и стиховъ совпадаютъ). Разнообразіе ритма—уже въ небольшомъ мотивѣ въ 4 такта, изъ коихъ два—только повторенія предъидущихъ, такъ что ритмическую схему напѣва можно выразить такъ (2+2)+(3+3)= 10 наименьшихъ, недѣлимыхъ группъ. А по времени

$$\left\{2(^3/_4)+2(^3/_4)\right\}+\left\{3(^2/_4)+3(^2/_4)\right\}=$$

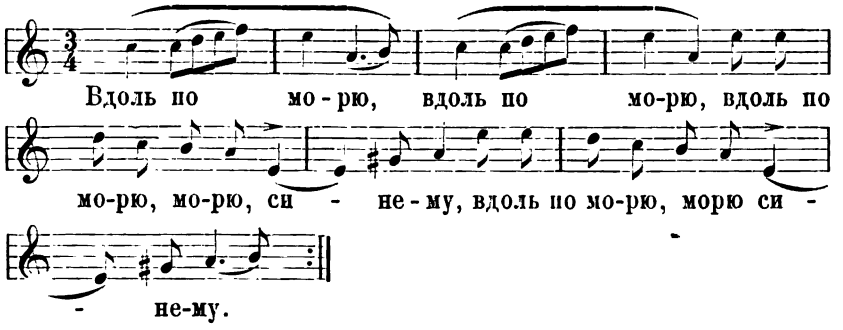
24 участка времени или четверти. А какъ въ напѣвъ уложенъ всего *одинъ стихъ*, то оба полустиха его получили различную группировку: первый на два, второй на три (что можно было-бы, для ясности, отмѣтить и перемѣною такта, сдѣлавъ, напримѣръ, изъ первыхъ двухъ тактовъ четыре, по три четверти каждый).

Что касается укладки текста въ напѣвъ, то изъ основной схемы первоначальнаго стиха (4+5=9 слоговъ) сдѣлана ради пѣнія другая схема:

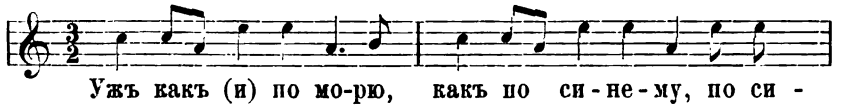
$$(4+4)+\left\{(4+5)+(4+5)\right\}=26 \text{ слоговъ},$$

т. е. сначала повторено первое полустишіе, потомъ повторенъ весь стихъ. Повторенію полустишія отвѣчаетъ повтореніе мотива (мелодическая секвенція); мотивъ музыкальный повторяется и при повтореніи стиха. Стало-быть, все творчество ограничилось созданіемъ мотивовъ двухъ тактовъ: перваго и третьяго; но разнообразіе имъ придано различіемъ ритма. Первый тактъ представляетъ ритмъ *тетическій**) т. е. съ ритмическимъ удареніемъ, падающимъ на первую сильную часть такта, но уже во второмъ тактѣ, послѣдующія двѣ восьмыя на mi (e), со словами „какъ по“, представляютъ ритмъ съ *анакрузой***) или за-тактомъ, съ коего и начинается второй мотивъ. Стало быть, въ этомъ небольшомъ напѣвѣ— два ритмическихъ фасона, двѣ различныя ритмическія группировки. Для сравненія, приведемъ еще два варіанта этой самой пѣсни.

Варіантъ у Шафранова.

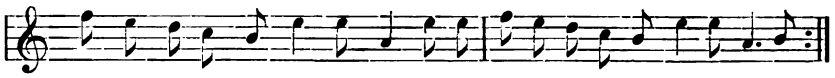


Варіантъ у Прокунина (ред. Чайковскаго).



*) *Тетическій* ритмъ (Rhythme thétique) получилъ свое названіе отъ слова thesis, ударяемаго 1-го времени такта, на которое если падаетъ и ритмическій иктъ или акцентъ, то ритмъ становится тетическимъ.

**) *Анакруза* (anacrusis, anacrouse) происходитъ отъ греческихъ словъ ἀνά—вверхъ и κρούω—ударяю (avant-mesure, Vortact, за-тактъ). Съ нея начинается ритмическій мотивъ, падающій на слабую часть такта предъ сильною, но начало ритмическаго мотива всегда сопровождается акцентомъ (иктомъ), а конецъ запятою, остановкою, хотя-бы самомалѣйшею, но ощутимою, или ослабленіемъ звука, для установленія конца и перехода въ другую группу.



не-му, по во-лни-сто-му, по си - нему, по волнистому.

Размѣщеніе словъ подъ ноты у Шафранова такое же, какъ и у Балакирева; только вмѣсто „какъ“ у перваго стоитъ „вдоль“ и, кромѣ того, введенъ вводный тонъ *gis*, коего нѣтъ у Балакирева. Далѣе Шафрановъ далъ всему напѣву тактъ $^3/_4$, соотвѣтствующій размѣру первыхъ четырехъ тактовъ, и не желалъ его мѣнять, хотя ритмическій фасонъ уже перемѣнился на послѣднихъ четырехъ тактахъ. Но что достойно вниманія, это желаніе Шафранова доказать на этомъ примѣрѣ, что русское народное стихосложеніе не ведетъ счета слогамъ, что оно не „слогочислительное“, а законы строенія его и размѣра даются почти исключительно музыкою, ритмомъ напѣва. Для этого онъ употребляетъ слѣдующій пріемъ: разсчитавъ, что въ первомъ стихѣ „вдоль по морю, вдоль по морю“, 8 слоговъ, а занимаетъ онъ 22 музыкальныя мѣры времени (восьмыхъ нотъ), а во второмъ стихѣ „вдоль по морю синему“ (взятому 2 раза)—18 слоговъ, а занимаетъ онъ 26 музыкальныхъ мѣръ времени (восьмыхъ), Шафрановъ засимъ находитъ, что если причислить двѣ восьмыхъ на слова „вдоль по“ (въ 4 тактѣ), приходящихся на 2-й стихъ, къ такту перваго стиха, то на однѣ и тѣ-же 24 мѣры времени приходится въ первомъ стихѣ—8 слоговъ, а во второмъ 18 слоговъ. Значитъ число слоговъ разное, а число единицъ времени одинаковое.

Но такой пріемъ едва-ли можно назвать научнымъ и доказательнымъ: въ немъ смѣшано повтореніе словъ (ради напѣва) со строеніемъ стиха. И у Шафранова, основная схема первоначальнаго стиха та-же, что и въ текстѣ Балакирева, именно: „вдоль по морю | морю синему“ $=4+5=9$ слоговъ, и, за небольшими исключеніями, та-же, что и у Прокунина, у коего тоже преобладаетъ строеніе $4+5=9$ слоговъ и съ тѣми же акцентами; напримѣръ:

У Прокунина.	Число слоговъ.	*У Балакирева.*	Число слоговъ.
1. Ужъ какъ по морю | какъ по синему. . . .	5+5=10	1. Какъ по морю | морю синему	4+5=9.
2. По синему, | по волнистому (2 раза). . . .	4+5= 9	— — — —	
3. *Плыла лебедь,* | *плыла лебедь*	4+4= 8	— — — —	
4. Плыла лебедь, | съ лебедятами.	4+5= 9	2. Плыла лебедь, | съ лебедятами.	4+5=9.
5. Со малыми | со утятами.	4+5= 9	3. Со малыми | со ребятами.	4+5=9.
6. Отколь не взялся | младъ ясенъ соколъ . .	5+5=10	4. Гдѣ не взялся | младъ ясенъ соколъ .	4+5=9.
7. Разбилъ стадо | лебединое (2 раза)	4+5= 9	5. Убилъ-ушибъ | лебедь бѣлую.	4+5=9.
8. *Кровь пустилъ,* | *кровь пустилъ*	3+3= 6	6. Онъ кровь пустилъ | по синю морю. .	4+5=9.
9. Кровь пустилъ онъ | по синю морю. (2 раза).	4+5= 9	7. А перушки | вдоль по бережку.	4+5=9.
10. Пухъ пустилъ (онъ) | по чисту полю (2 раза).	3+5= 8	и т. д.	

Подчеркнутые стихи у Прокунина (4+4 и 3+3) не должны идти въ счетъ, ибо это только повторенія перваго полустишія. Въ стихѣ шестомъ, вмѣсто „отколь“ у Балакирева стоитъ „гдѣ“, а въ 8-мъ стихѣ („кровь пустилъ“) явно выпущено слово „онъ“. Если все это имѣть въ виду, то становится яснымъ первообразъ пѣсеннаго стиха 4+5=9 во всѣхъ упомянутыхъ варіантахъ. Отсюда прямой и несомнѣнный выводъ: что строеніе народнаго пѣсеннаго стиха— слогочислительное и притомъ однообразное по разрѣзу (полустишіямъ) и по акцентамъ. Имѣя свой самостоятельный ритмъ, стихъ въ то-же время подгоняется къ напѣву при помощи повтореній полустишій, то полныхъ, то съ выпускомъ одного слога (или слова), то съ прибавкою одного слога (или слова). Къ концу пѣсни, содержаніе текста значительно разнится у Прокунина и Балакирева, но это не мѣшаетъ стиху упорно держаться схемы 4+5=9 слоговъ съ единичными лишь отступленіями. Но для того, чтобы такой выводъ представлялся яснымъ, необходимо возстановить первоначальную или основную схему стиха пѣсни, въ которой—при подлаживаніи ея подъ напѣвъ—обыкновенно допускаются разнообразные пріемы повторенія словъ или полустишій.

ГЛАВА VI.

Мнѣнія о томъ, что у русскаго народа нѣтъ стиховъ. Поводъ къ нимъ—отсутствіе греческаго метра въ русскомъ народномъ стихосложеніи. Стилистическая основа пѣсенной рѣчи, по Шафранову. Ритмическое устройство рѣчи имѣетъ общее значеніе; метрическое—мѣстное и историческое. Выдающіяся особенности русскаго языка по отношенію къ ритму. Отсутствіе протяжности и удобоперемѣщаемость ударенiй. Ритмическое строеніе русскаго былиннаго стиха, по Гилохвастову. Перемѣщаемость текстовыхъ ударенiй при пѣніи. Разборъ строенія древнихъ пѣсень: „а вже весна“ (веснянка) и „а мы землю наняли“. Чѣмъ древнѣе пѣсня, тѣмъ яснѣе ея слогочислительное строеніе. Народный тактъ—полустихъ.

Приведенныя соображенія наши о строеніи русскаго народнаго стиха идутъ въ разрѣзъ съ мнѣніемъ, довольно распространеннымъ, о томъ, что будто народный стихъ вообще лишенъ размѣра и получаетъ его только отъ напѣва, т. е. при пѣніи, такъ-какъ музыка, не мыслимая безъ размѣра, невольно вноситъ его и въ текстъ распѣваемыхъ словъ. Такъ, напримѣръ, К. Аксаковъ*) говоритъ: „наша народная пѣсня, и именно богатырская, не есть опредѣленное стихотвореніе и не имѣетъ опредѣленнаго метра, отдѣляющаго ее отъ прозы“. Въ другомъ мѣстѣ**), онъ выражается еще опредѣленнѣе: „у нашего народа стиховъ собственно нѣтъ“. Шафрановъ***) держится, повидимому, того же мнѣнія. Не находя просодической основы, ни греческаго, ни новаго (акцентнаго) метра въ русскомъ народномъ стихосложеніи, онъ находитъ въ немъ только внѣшнее начало „пѣсеннаго расположенія рѣчи“ и „стилистическую основу, внутреннюю, въ собственномъ смыслѣ, поэтическую“. — „Расчлененіе пѣсенной рѣчи на строфы, стихи и колѣна

*) Сочиненія *К. С. Аксакова*. Москва. 1861. т. I. Статья: Богатыри временъ Великаго Князя Владиміра, по русскимъ пѣснямъ.

**) Тамъ же, Т. I, стр. 404 (въ статьѣ: о различіи между сказками и пѣснями русскими).

***) *С. Шафрановъ*: „О складѣ народно-русской пѣсенной рѣчи, разсматриваемой въ связи съ напѣвами“. Журналъ М. Н. Пр. 1878, Октябрь и Ноябрь; 1879, Апрѣль.

(или полустишія), какъ явный слѣдъ зарожденія рѣчи и мелодіи въ одномъ актѣ творчества, равно свойственно древнѣйшей греческой, какъ и нынѣшней народно-русской рѣчи, но затѣмъ пути ихъ діаметрально расходятся. Древне-греческій пѣснотворецъ, слагая мелодію, не руководился въ голосоведеніи одними движеніями внутренняго чувства, но соображался также съ ритмическою просодіей языка, подлаживаясь къ долготѣ и краткости слоговъ въ текстѣ. Стало быть, напѣвъ находился въ зависимости отъ звуковой стороны текста". Въ русскомъ же народномъ стихосложеніи, соглашеніе словъ съ напѣвомъ—говоритъ Шафрановъ въ другомъ мѣстѣ своего почтеннаго труда—ограничивается лишь совпаденіемъ предложеній (или періодовъ) съ концами мелодіи (колѣномъ), такъ что главныя и второстепенныя части текста согласованы съ главными и второстепенными частями мелодіи, именно: каждый стихъ въ двоестишіи соотвѣтствуетъ одной половинѣ мелодіи и каждое полустишіе — отдѣльному музыкальному колѣну. „Соотвѣтствіе текста напѣву не идетъ далѣе этого внутренняго соглашенія: народный поэтъ не подбираетъ слова такъ, чтобы ударяемые слоги (какъ въ тонической версификаціи), они же и протягиваемые (какъ въ силлабической версификаціи), соотвѣтствовали высокимъ или долгомѣрнымъ напѣвнымъ звукамъ, и на оборотъ".

Эти замѣчанія Шафранова вполнѣ справедливы и отвѣчаютъ всему тому, что было высказано и нами объ устройствѣ стиха въ русской пѣснѣ. Но выводы изъ нихъ, дѣлаемые авторомъ, представляются намъ неправильными на столько же, на сколько неправильно вообще утвержденіе, что у русскаго народа нѣтъ „стиха" и что его стихи ничѣмъ не отличаются отъ прозы, какъ полагалъ и К. Аксаковъ. Такое утвержденіе является вслѣдствіе того, что русское народное стихосложеніе не подходитъ, по своему устройству, ни подъ одно изъ принятыхъ въ европейской литературѣ стихосложеній, ни съ греческимъ (просодическимъ), ни съ акцентнымъ (тоническимъ) метромъ. „Въ немъ нѣтъ ни внѣшней равнообъемности (равночисленности) слоговъ въ риѳмующихъ стихахъ силлабическаго стихосложенія, ни внутренней единомѣрности (метрическаго или тактнаго построенія),—говоритъ Шафрановъ—и русская народно-пѣсенная рѣчь является свободною какъ отъ силлабической шнуровки, такъ и отъ искусственныхъ узъ мнимотактнаго построенія". Покрывая кажущееся отсутствіе строенія народнаго стиха фразой „стилистическая основа" (въ сущности не выражающей никакого строя), Шафрановъ видитъ истинную основу его строя въ музыкѣ, въ пѣсенномъ напѣвѣ и размѣрѣ. Значитъ, стихъ

самъ по себѣ—безъ строенія и размѣра. Эта мысль подтверждается и въ другомъ мѣстѣ его труда, гдѣ онъ предлагаетъ принять для музыкальнаго ритма русское слово *ладъ*, а для метра (принадлежности пѣсенной формы текста) — *складъ*. „Тогда, говоритъ Шафрановъ, какъ скоро пѣснь не поется, а говорится, то ладъ теряетъ значеніе. Никто, декламируя, не отбиваетъ такта ногой".

Но во всемъ этомъ кроется не мало недоразумѣній, зависящихъ отъ неточности выраженій, или отъ различія смысла, придаваемаго тому и другому слову. Мы, напримѣръ, нашли, что русское стихосложеніе, по преимуществу—ритмическое и что, стало быть, „ладъ", въ смыслѣ Шафранова (вмѣсто ритма), существуетъ въ народномъ стихѣ и безъ пѣнія; но отбивать такта ногою не слѣдуетъ ни въ декламаціи, ни въ пѣніи, ибо это отбиваніе можетъ относиться только къ метру (такту, наименьшей единицѣ), но не къ ритму. Ритмъ, по счастливому выраженію M. Lussy, есть какъ-бы узоръ, свободно выведенный по правильно разбитой на клѣтки канвѣ (метрическое дѣленіе). Этотъ узоръ не всегда совпадаетъ съ дѣленіемъ клѣтокъ и имѣетъ свои собственныя группировки и акценты, не всегда совпадающіе съ однообразно правильными дѣленіями и акцентами канвы (метра, такта). Соединяясь съ напѣвомъ, русскій народный стихъ пріобрѣтаетъ въ немъ своего рода метрическую основу, какъ-бы тактное построеніе, но отдѣлите стихъ отъ этой метрической канвы,—и вы найдете, что узоръ остался по прежнему, т. е. *ритмъ остался и въ стихѣ безъ пѣнія*. Этотъ-то ритмъ или узоръ, фасонъ (группировка, сочетаніе) и выражается въ томъ, что русскій народный стихъ, въ своей первоначальной схемѣ (безъ пріемовъ повторенія) представляется слогочислительнымъ, сгруппированнымъ въ два полустишія, близко равныя по числу слоговъ (но не вполнѣ), и большею частью даже съ правильно-однообразнымъ размѣщеніемъ акцентовъ; цѣлые стихи почти всегда равны между собою по числу слоговъ и по строенію, или перемежаются между собою, какъ мужескій и женскій; два цѣлыхъ стиха всегда составляютъ законченную мысль, строфу. Малая цезура (разрѣзъ)—между полустишіями, большая—между стихами; еще большая — между строфами. Развѣ все это не составляетъ строенія, стихосложенія, извѣстнаго узора или фасона? И почему непремѣнно въ русскомъ стихѣ долженъ быть греческій метръ, или тоническій,—и если его нѣтъ, то почему его нельзя называть стихомъ?

Происходитъ это отъ того, что греческой метрикѣ и ритмикѣ—явленію историческому и мѣстному, стало быть, условному—прида-

ютъ значеніе всеобщности, безусловно обязательной для всѣхъ вѣковъ и народовъ, тогда какъ онѣ сами выросли на почвѣ древняго слогочислительнаго стихосложенія азіатскаго востока. Это послѣднее строеніе есть единственно *всеобщее, обязательное для всѣхъ вѣковъ и народовъ*, ибо изъ него, какъ изъ корня, вышли отпрыски: греческая версификація, силлабическое и тоническое стихосложенія. Русское народное стихосложеніе есть само по себѣ корень, идущій прямо отъ колыбели человѣчества (древней Азіи) и отпрыскомъ оно можетъ быть названо лишь въ томъ смыслѣ, что въ немъ ритмъ имѣетъ дѣло съ спеціальными особенностями русскаго языка. Выдающимися же его особенностями, по отношенію къ ритму, слѣдуетъ назвать:

1) „неосѣдлость“ его удареній, которыя въ одномъ и томъ же словѣ могутъ мѣняться, переходя съ одного слога на другой;

2) присутствіе одного *главнаго* ударенія не только въ словѣ, но даже въ фразѣ, вслѣдствіе того, что неударяемые слоги ослабляются и произносятся легко и быстро, отъ чего концы стиховъ и полустишій представляютъ подобіе греческихъ метровъ: пиррихія (⏑⏑) и трибрахія (⏑⏑⏑) съ 2 или 3 краткими слогами.

3) отсутствіе *протяжности* слоговъ, отдѣльной отъ ударенія (отсутствіе просодіи), такъ-какъ протяжность слоговъ въ русскомъ языкѣ слилась съ удареніями въ до-историческія времена.

Можетъ быть, эта удобоперемѣщаемость удареній въ русскомъ языкѣ и послужила поводомъ къ тому, что—при строеніи стиха—творецъ его не особенно заботился о томъ, чтобы ритмическіе его акценты (икты) всегда совпадали съ грамматическими удареніями словъ. Они часто совпадаютъ, но нерѣдко бываетъ и противное: ритмическій акцентъ приходится на неударяемый слогъ. И для этого не надо непремѣнно пѣть такой стихъ; его можно и произнести съ неправильными грамматическими удареніями и ритмъ стиха тогда станетъ вполнѣ яснымъ: стало-быть, онъ существуетъ, какъ самостоятельный узоръ, и безъ пѣнія; но въ пѣніи разногласія грамматическихъ удареній съ ритмическими изглаживаются интересомъ мелодіи, протяжностью ея тоновъ и т. п.

Къ сожалѣнію, заключенія наши о слогочислительномъ стихосложеніи въ его древнѣйшемъ видѣ (въ книгахъ зендавесты, ведъ и др.) могутъ быть только гадательныя, по причинѣ утраты ихъ напѣвовъ и по неизвѣстности просодіи и акцентуаціи этихъ древнѣйшихъ языковъ. По мнѣнію Вестфаля, это древнѣйшее стихосложеніе не соображалось ни съ количественностью (извѣстными долготами и краткостями слоговъ), ни съ удареніями, и оно

было первоначально общимъ для всѣхъ индо-европейскихъ племенъ, начиная съ зендскаго, или съ иранцевъ. Тѣмъ не менѣе, должно же оно было имѣть какое-либо начало, принципъ; и вотъ за нимъ признаютъ только счетъ числа слоговъ. Но немыслимое дѣло, чтобы эти стихи-напѣвы исполнялись безъ всякаго ритма, для проявленія коего еще недостаточно одного только „счета“ словъ. И Вестфаль допускаетъ, что въ нихъ соблюдались „ритмическіе икты (акценты) и протяжность, но только “не совпадавшіе съ просодіей словъ и ихъ грамматическими удареніями“. А откуда могло явиться такое заключеніе, когда именно то и другое (просодія и акценты этихъ древнихъ языковъ) намъ неизвѣстно?—Очень можетъ быть, что и въ нихъ повторялось то-же явленіе, что и въ русскомъ народномъ стихѣ, т. е. что ритмическіе икты иногда не совпадали съ грамматическими удареніями словъ, но гораздо чаще совпадали.

Что народный русскій стихъ имѣетъ свое ритмическое строеніе, это видно не только изъ пѣсенныхъ стиховъ, но и изъ былинныхъ или богатырскихъ. Такъ, Голохвастовъ *) нашелъ въ нихъ извѣстные постоянные признаки строенія, какъ въ числѣ слоговъ, такъ и въ размѣщеніи ударенiй. Число слоговъ въ былинномъ стихѣ почти всегда 13, причемъ ударенія приходятся на слоги 3-й, 7-й и 11-й; напр.

$$\overset{3}{\text{Не хочу служить}} \mid \overset{7}{\text{невѣрному}} \mid \overset{11}{\text{тебѣ царю}} = \overset{\text{число слоговъ}}{5+4+4=13}.$$

Но ударенія эти—не грамматическія, а „смысловыя“, какъ ихъ называетъ Голохвастовъ. У другихъ, эти ударенія называются реторическими, логическими, стихотворными и т. д. Они, большею частью, стремятся пасть на грамматически-ударяемый слогъ, хотя не рѣдки и отступленія. Мы, во избѣжаніе недоразумѣній, назвали его *главнымъ акцентомъ полустиха*, т. е. такимъ, на которомъ держится ритмъ.

Вотъ другой примѣръ, приводимый у Голохвастова:

1) Когда $\overset{3}{\text{будешь ты}} \mid \overset{7}{\text{на матушкѣ}} \mid \overset{11}{\text{святой Руси}} \mid = 5+4+4=13$ сл.

2) Да-й $\overset{3}{\text{будешь когда}} \mid \overset{7}{\text{у князя}} \; \overset{11}{\text{у Владиміра}} = 5+3+5=13$ сл.

Во второмъ стихѣ, ритмическій иктъ на 3 слогѣ пришелся на неударяемый слогъ (будѣшь), а прочіе икты всѣ пришлись на ударяемые. Строеніе стиха, во всякомъ случаѣ, какъ-бы указываетъ на

*) *И. Д. Голохвастовъ.* Законы стиха русскаго народнаго и литературнаго. Русскій Вѣстникъ. 1881 г. Декабрь.

законъ, къ которому стремится его творецъ и который онъ признаетъ, и если не всегда его выполняетъ, то только по неумѣлости, по несовершенству техники. А законъ или правило состоитъ въ томъ, чтобы ритмическіе икты или смысловые акценты стиха, по возможности, совпадали и съ грамматическими удареніями.

Въ былинномъ стихѣ мы видимъ—вмѣсто 2-хъ полустишій—три группы въ стихѣ, съ акцентами почти въ центрѣ каждой группы. Это центральное мѣсто акцента держитъ въ притяженіи къ себѣ всю группу, ради него перемѣщается и слоговое ударѐніе слова; напримѣръ:

Число слоговъ.

Обыкновенныя ударенія „А-й то не лю́бо | мнѣ мѣсте́чко | по́дли тебя“ = 5 + 4 + 4 = 13
3 7 11

ритмическія ударенія на 3-мъ 7-мъ 11-мъ слогѣ.

(Былина Рябинина о Добрынѣ и Казариновѣ).

Въ этомъ примѣрѣ, при обыкновенномъ чтеніи, ударенія придутся на слогахъ: 4-мъ, 8-мъ и 10-мъ. При ритмическомъ чтеніи (или пѣніи), икты, по правилу, приходятся на слогахъ 3, 7 и 11.—Вотъ другой примѣръ изъ былины По́ромскаго о Чурилѣ.

Обыкновенныя ударенія „Да подъ дороги́мъ | подъ зеле́нымъ | подъ стамётомъ=5+4+4=13 сл.
3 7 11

ритмическія удар. на 3-мъ 7-мъ 11 слогѣ.

Въ верху, ударенія обыкновенныя на слогахъ 5, 8 и 12, внизу—ударенія ритмическія, по правилу, на слогахъ: 3, 7 и 11. При пѣніи былины, эти стихи исполняются съ ритмическими акцентами, показанными внизу, вопреки грамматическимъ ударѐніямъ. Но это не мѣшаетъ строенію стиха и его размѣру, какъ не мѣшаютъ неправильныя слоговыя ударенія и въ литературномъ стихѣ; напр. у *Пушкина*:

„Богатыря призра́къ огромный“ (вм. при́зракъ) или:

„Въ поле пе́рстомъ указалъ“ (вм. персто́мъ) или:

„Шесть мѣстъ упра́зднениыхъ стоятъ“ (вм. упразднѐнныхъ) или:

„Молчитъ музы́ка боевая“ (вмѣсто му́зыка) и т. п.

Ради ритмическаго икта перемѣщаются, стало быть, ударенія и въ нашемъ литературномъ стихѣ.

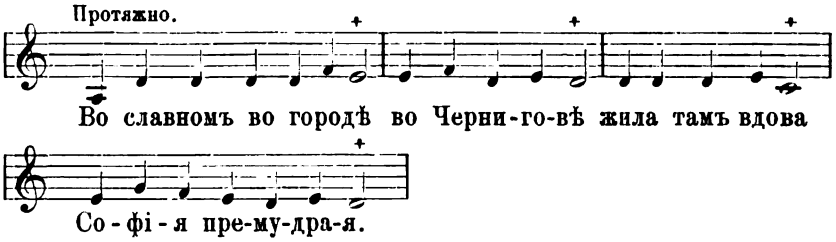
Далѣе, Голохвастовъ находитъ, что хотя былинный стихъ состоитъ изъ трехъ группъ, которыя онъ называетъ стопами, но каждая стопа *растяжима*, и по числу слоговъ представляетъ maximum и minimum.

	1-я стопа	*2-я стопа*	*3-я стопа*
Число слоговъ	6 [maximum]	3—2—1 [minimum]	4—5—6 [maximum]
Число слоговъ	3 (minimum)	7 (maximum)	3 (minimum).

Такъ что былинный стихъ представляетъ слѣдующія возможныя группировки:

Число слоговъ		Число слоговъ		Число слоговъ	
3 + 7 + 3		3 + 6 + 4		3 + 5 + 5	
4 + 5 + 4	или	4 + 6 + 3	или	4 + 4 + 5	
5 + 3 + 5		5 + 4 + 4		5 + 2 + 6	
6 + 1 + 6		6 + 2 + 5		6 + 3 + 4	и. т. д.

Такое разнообразіе и вольность конструкціи былиннаго стиха, причемъ однако-же каждая стопа (группа) имѣетъ свой отдѣльный смыслъ, вполнѣ отвѣчаетъ и вольности конструкціи его музыкальнаго напѣва. Обыкновенно онъ представляетъ собою не строго замкнутую музыкальную форму, а подобіе речитатива или смѣсь мелодическихъ фразъ съ говоркомъ, завитушками (grupetto), кадансами, ферматами (остановками), вообще нѣчто въ родѣ мелодическаго речитатива, аріозо и т. п. Въ такой формѣ поются думы, рапсодіи, повѣствовательныя произведенія народнаго эпоса. Вотъ, напримѣръ, напѣвъ изъ „Каликъ перехожихъ“, сообщаемый Безсоновымъ.



			Число слоговъ	ударенія на слогахъ
Во славномъ	во городѣ	во Черниговѣ	3 + 4 + 5 = 12	2, 5, 10
Жила тамъ	вдова Софія	премудрая	3 + 5 + 4 = 12	2, 5, 10

Таковымъ представляется стихъ при чтеніи: онъ дѣлился на три группы (стопы) съ ударѣніями на 2, 5 и 10 слогахъ; оба стиха равны по числу слоговъ и мѣстамъ ударѣній (акцентовъ). Стало быть, въ двоестишіи (строфѣ)—шесть группъ. Это не проза, ибо есть однообразное строеніе. Но при пѣніи, стихъ группируется иначе:

Во славномъ во городѣ	во Черниговѣ	=7+5=12 слоговъ.
Жила тамъ вдова	Софія премудрая	=5+7=12 слоговъ.

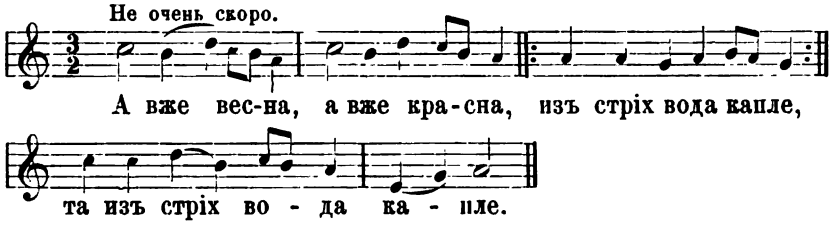
Получается всего 4 группы въ строфѣ, и стихъ дѣлится на два не равныхъ полустишія. Приэтомъ, по случаю протяжности пѣнія,

пѣвецъ можетъ правильно соблюдать грамматическія ударенія, какъ въ декламаціи, но протягиваетъ онъ лишь концы полустишій (подчеркнутые слоги) и этимъ устанавливаетъ кадансъ, ритмъ пѣнія, ибо протяжность концовъ можетъ уравновѣсить время исполненія каждаго полустиха, сдѣлать ихъ *равными во времени* и установить раздѣльность группъ (стопъ). Здѣсь представляется именно та смѣсь речитатива (говоркомъ) съ протягиваемыми нотами (пѣніемъ), о которомъ мы говорили выше. Такая форма свойственна въ особенности нашему церковному пѣнію. Ритмъ его устанавливается кадансами, концами предложеній, которые протягиваются пѣніемъ, тогда какъ промежуточныя слова (и слоги) произносятся на одной нотѣ (на одной высотѣ тона) и только, приближаясь къ кадансу, получаютъ другую ноту (другую высоту тона) для лучшаго вступленія въ кадансъ (и для болѣе яснаго его выдѣленія). Такъ поютъ въ нашихъ церквахъ Честнѣйшую, Утверди Боже, Достойно, Отче нашъ, Иже въ шестый день и др. Такую же ритмическую форму имѣетъ и приведенный выше напѣвъ „Каликъ перехожихъ“, составившійся, вѣроятно, подъ вліяніемъ церковнаго пѣнія. Форма пѣсни болѣе замкнута и постройка ея отличается меньшею вольностью, болѣе строгою симметріею частей и законченностью, какъ въ напѣвѣ, такъ и въ текстѣ. Оттого схема ритма пѣсенныхъ стиховъ однообразнѣе въ одной и той же пѣснѣ и чѣмъ она древнѣе, тѣмъ болѣе въ ней правильности и строенія.

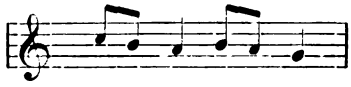
Вотъ, напримѣръ, древняя малорусская пѣсня „Веснянка“. (СборникъУкраинскихъ народныхъ пѣсень А. Рубца. Выпускъ 1, № 2).

А вже весна, а вже красна,	4+4=8	
Изъ стріхъ вода капле.	2+4=6	(повторяется три раза=18 слоговъ).
Молодому козаченьку	4+4=8	
Мандрівочка пахне.	4+2=6	(повторяется три раза=18 слоговъ).
Помандровавъ козаченько	4+4=8	
Зъ Лубенъ до Прилуки,	2+4=6	(повторяется три раза=18 слоговъ).
Ой плакала дівчинонька	4+4=8	
Здіймаючи руки.	4+2=6	(повторяется три раза=18 слоговъ).

Всѣ нечетные стихи построены однообразно 4+4, а четные 2+4, правильно чередующіеся съ 4+2. Всѣ четные стихи повторяются при пѣніи три раза. Вотъ самый напѣвъ:



Означивъ тактъ 1, получимъ такую ритмическую схему напѣва: (1+1)+(1+1)+(1+1)=2+2+2. Напѣвъ положенъ на одинъ стихъ, такъ какъ выписанные въ строку стихи суть полустихи, которыхъ идетъ на стихъ 2, а на строфу 4. Поэтому стихъ представляетъ 8+6=14 слоговъ, которые, при помощи тройнаго повторенія второго полустиха, умѣщены въ шесть тактовъ. — Мотивъ 1-го такта повторяется во 2-мъ тактѣ, мотивъ 3-го такта повторяется въ 4-мъ тактѣ. Засимъ 5 и 6 такты представляютъ собою конецъ пѣсни, причемъ мотивъ 5-го такта взятъ изъ мотива 1-го такта. Означенныя повторенія придаютъ напѣву единство: даже ритмическая фигура каждаго такта на 5 и 6 времени одинакова, именно:



И такъ, строеніе строго правильное, и въ стихѣ, и въ напѣвѣ.

Въ томъ же сборникѣ А. Рубца (сборникъ Украинскихъ пѣсень. Выпускъ 1-й), пѣсня № 5 „ой не шуми, луже“ вся составлена изъ стиховъ въ шесть слоговъ (3+3, иногда 4+2), изрѣдка чередующихся стихомъ въ 8 слоговъ (4+4) (говоримъ „стиховъ“ для ясности, въ сущности это все полустихи).

Пѣсня № 9 „Голівонько моя бідная“ представляетъ преобладающій стихъ въ 4+5=9 слоговъ, изрѣдка въ 4+6=10 слоговъ.

Веснянка (сборникъ А. Рубца. Выпускъ 1, № 19).

Якъ зажену зайця (4+2=6 слоговъ).
Клинѣнемъ, млинѣнемъ, (2+2=4 слога).
Булавіннечкомъ, (=5 слоговъ).
Куди схочъ—перескочъ (3+3=6 слоговъ).
Да не вискочишъ! (=5 слоговъ).
Зайчику сіренькій (3+3=6 слоговъ).
Зайчику білепькій (3+3=6 слоговъ).

Стихи приблизительно равные по числу слоговъ: 5 или 6. Въ стихѣ же „клинѣнемъ, млинѣнемъ“ (2+2=4) явно остались слѣды древнихъ слоговыхъ долготъ, ибо они произносятся протяжно.

Замѣчательна правильность строенія текста и напѣва въ слѣдующей великорусской пѣснѣ, также очень древней и принадлежащей къ категоріи „веснянокъ“ (сборникъ русскихъ народныхъ пѣсень Балакирева. № 8).

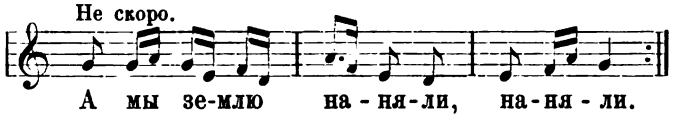
		Число слоговъ
А мы землю	наняли, наняли	4+(3+3)=10
Ой, дидъ Ладо	наняли, наняли	4+(3+3)=10

		число слоговъ
А мы землю	парили, парили	4+(3+3)=10
Ой, дидъ Ладо	парили, парили	4+(3+3)=10
А мы просо	сѣяли, сѣяли	4+(3+3)=10
Ой, дидъ Ладо	сѣяли, сѣяли	4+(3+3)=10

и т. д.

Основная схема полустиха 4+3 есть именно та перемежающаяся группа близко равныхъ частей, о которой мы говорили выше, какъ о коренной формѣ древняго народнаго русскаго стихосложенія. Вторая нечетная группа постоянно повторяется, отчего выходитъ стихъ въ 10 слоговъ. Даже ударенія на 3 слогѣ во всей пѣснѣ одинаковы (а въ текстѣ приведено 42 стиха). Вотъ самый напѣвъ:

(Сборникъ Балакирева. № 8).



Онъ составляетъ всего три такта, постоянно повторяющихся. Акцентъ продолжительности мѣняется во второй группѣ: разъ поется на-няли, въ другой наня-ли, что вноситъ разнообразіе въ мотивъ.

Возможно-ли у такихъ стиховъ отрицать размѣръ и строеніе и приравнивать ихъ къ прозѣ?

Вотъ еще древняя пѣсня (сборникъ Балакирева. № 31), хороводная.

	число слоговъ.	ударенія.
Какъ во городѣ *царевна*,	5 + 3 = 8	на 3 и 7 слогѣ
Какъ во городѣ *младая*,	5 + 3 = 8	на 3 и 7 „
Середи кругу *стояла*,	5 + 3 = 8	на 3 и 7 „
Дорогимъ ключемъ *бренчала*,	5 + 3 = 8	на 3 и 7 „
Золотымъ перстнемъ *сіяла*,	5 + 3 = 8	на 3 и 7 „
Какъ во городѣ *царевъ сынъ*,	5 + 3 = 8	на 3 и 7 „
Какъ за городомъ гуляетъ.	5 + 3 = 8	на 3 и 7 „
Проруби, сударь, *ворота*,	5 + 3 = 8	на 3 и 7 „
Проруби, сударь, *другія*,	5 + 3 = 8	на 3 и 7 „

и т. д.

Всѣ стихи однообразно правильно построены въ 8 слоговъ, причемъ вторая группа (подчеркнутыя слова) постоянно повторяется, такъ, что получается въ пѣніи стихъ 5+(3+3)=5+6=11 слоговъ.

Ударенія также однообразно повторяются на 3 и 7 слогахъ во всей пѣснѣ.

Неужели и это проза, потому только, что въ ней нѣтъ греческаго метра?

Для правильности счета слоговъ сдѣланы даже сокращенія въ текстѣ, напр. „поцѣлуй ю, помилѣе“, причемъ стихъ подѣлился на 4+4=8, все таки оставаясь 8 слоговымъ. Или и это еще не правильное *слогочислительное* стихосложеніе?

Такое же стремленіе къ слогочислительному единообразію мы встрѣчаемъ и во многихъ другихъ пѣсняхъ.

Ужъ ты по$\overset{3}{\text{ле}}$ле мое, поле чистое (6+5=11 слоговъ).

(Сборникъ Балакирева. № 27).

Ой, утушка моя луговая, (6+4=10 слоговъ). } Эта схема остается преобла-
Ой, луговая. (= 5 слоговъ). } дающею въ пѣснѣ.
Полоса-ль моя, полосынька (5+4) и (4+5) преобладаетъ. (тамъ-же, № 24).

(Сборникъ Балакирева. № 13).

Какъ по лугу, лугу,	(4+2)	Въ этой первой строфѣ преобладаетъ стихъ (4+2) и (3+3), а въ остальныхъ шести строфахъ стихъ (4+3) или (3+4).
Лугу зеленому	(2+4)	
Тутъ ходитъ гуляетъ	(3+3)	
Удалой молодчикъ	(3+3)	

и т. д. (Сборникъ Балакирева. № 6).

„Винный нашъ колодезь“ (сборникъ Балакирева, хороводная, № 5): преобладаетъ стихъ 3+4=7.

„Подойду, подойду“ (сборникъ Балакирева, хороводная. № 2): группы 3+3 и 3+4 преобладаютъ.

„На морѣ лебедушка плавала“ (сборникъ Прокунина, ред. Чайковскаго. № 4, свадебная): преобладающая группа 3+4+3=10 слоговъ.

Вообще, чѣмъ древнѣе текстъ пѣсни, тѣмъ явственнѣе въ немъ всѣ признаки древняго слогочислительнаго стихосложенія и ритмическое расположеніе въ немъ частей съ ихъ акцентами отличается правильностью. Правда, строеніе этого стиха не просодическое, и не метрическое, и не тоническое, но оно пользуется отчасти и элементами протяжности, и элементами тоническими (акцентами) для урегулированія ритмической равномѣрности своихъ группъ (полустишій). Такъ, *ударѐніе на 3 слогѣ стиха весьма свойственно* русской народной пѣснѣ. Но, не проводя съ строгимъ педантизмомъ эти принципы, русскій народъ создалъ свой „вольный„ метръ, полустихъ,—въ которомъ не всегда согласовалъ грамматическія ударенія съ ритмическими, но при пѣніи всегда подчинялъ эти ударенія музыкальному ритму. *Отъ того, истинный народный тактъ—есть полустихъ.* Но при не абсолютномъ равен-

ствѣ этихъ полустиховъ, и такты выходятъ только близко равными и вполнѣ уравниваются уже пріемами исполненія пѣсни.

Не смотря на указанныя свойства народно-пѣсеннаго стиха, Шафрановъ все же не рѣшается назвать его слогочислительнымъ, а называетъ „стилистическимъ“.—„Наша народная пѣсенная рѣчь“, говоритъ онъ, „съ полной непринужденностью распѣваемая по напѣвнымъ ритмамъ, складывается однако главнѣйше по требованіямъ *логическимъ*, а не музыкальнымъ“. Но всякая рѣчь—пѣсенная или прозаическая — не можетъ освободиться отъ требованій логическихъ. Это—всеобщее требованіе, не имѣющее прямого отношенія къ внѣшнему устройству и размѣрному строенію рѣчи.

Причину нерѣшимости Шафранова мы разъяснимъ въ слѣдующей главѣ.

ГЛАВА VII.

Значеніе акцентовъ для цѣлей ритма. Опроверженіе противоположныхъ мнѣній. Мориц Гауптманъ видитъ ритмъ въ системѣ распредѣленія акцентовъ. Различные виды (фасоны) ритма. Икты. Теорія Востокова. Его тоническій періодъ для русскаго народнаго стиха. Возраженія Шафранова и ихъ слабыя стороны. Классовскій. Старанія найдти греческій метръ въ народномъ русскомъ стихосложеніи. Попытки силлабическаго и просодическаго стихосложенія въ русской литературѣ. Древне-греческіе метры и стихи съ нотными примѣрами.

Сходясь во многомъ съ критической стороной труда Шафранова „о складѣ русской народно-пѣсенной рѣчи“, мы замѣтили однакоже, что часто расходимся съ нимъ въ выводахъ, по-той причинѣ, что почтенный изслѣдователь не признаетъ за акцентомъ ритмическаго значенія. Обстоятельство это весьма важно и способно породить не мало недоразумѣній. Акцентъ не имѣетъ продолжительности, а составляетъ только повышеніе тона, и потому не способенъ дѣлить время на участки подобно долгимъ и короткимъ слогамъ. Такъ разсуждаетъ не одинъ Шафрановъ. Но такое мнѣніе односторонне и не совсѣмъ вѣрно. Мы не станемъ указывать на то, что акцентъ въ словахъ соединенъ съ усиленіемъ звука и съ нѣкоторою протяжностью не только въ нѣмецкомъ языкѣ (гдѣ это ясно), но даже и въ русскомъ. Для насъ важна роль акцента въ общей системѣ ритма.

Ошибочно было-бы думать, что для цѣлей ритма нужно только пространство или время, т. е. извѣстная количественность. Эти два условія на столько всеобщи, что внѣ пространства или времени ничего и быть не можетъ, и мы представить себѣ ничего не въ состояніи. Они всегда подразумѣваются сами собою во всякомъ явленіи или представленіи. Гораздо важнѣе тѣ пріемы или признаки, коими мы пользуемся для того, чтобы—съ одной стороны—подѣлить пространство или время на ясно различаемые участки, а съ другой—сочетать ихъ по извѣстному плану въ группы низшаго и высшаго порядка. Когда время наполняется слогами или тонами, то одна долгота или краткость ихъ была-бы недостаточна для цѣлей ритма, если бы въ дѣло не вмѣшивались

еще и другіе признаки: въ мелодіи—перемѣна высоты тоновъ (ясно замѣтная слуху), въ текстѣ—перемѣна гласныхъ и согласныхъ (шумы), отдѣляющихъ одинъ слогъ отъ другого, и перемежающіяся усиленія звука (акценты, ударенія), которыя могутъ сопровождаться и перемѣною высоты тона (отчего акцентъ и причисляютъ къ тоническимъ элементамъ). Приравнявъ, напр., акцентъ къ болѣе крупной черной чертѣ на линіи, подѣленной на участки тонкими черточками (|—•—|—•—|—•—|), мы можемъ съ помощью акцентовъ измѣрять промежуточное между ними пространство или время. И для этого, акцентъ вовсе не нуждается ни въ какой продолжительности или количественности: онъ составляетъ лишь моментъ болѣе сильнаго раздраженія нашихъ слуховыхъ нервовъ. Акцентъ—это черная точка, или болѣе яркая, крупная черта, необходимая для нашихъ психическихъ процессовъ. Если обобщить эту потребность нашей психической природы въ разграничительныхъ признакахъ, то мы готовы назвать акцентомъ даже отрицательные признаки: пустоту, тишину среди звуковъ, паузу, ослабленіе звука и т. п.,—словомъ, все, что дѣйствуетъ на наши чувства въ смыслѣ *перерыва однообразія движенія*, его скорости или силы. Но эти акценты должны входить въ какой-либо планъ, въ общій распорядокъ или систему; при нихъ, акценты получаютъ истинное свое значеніе и становятся главными или второстепенными, сильными или слабыми, и тѣмъ становятся способными держать связь между группами и въ то же время давать центръ притяженія каждой группѣ отдѣльно.

Что акценты въ словахъ могутъ имѣть различную силу и значеніе, видно, между прочимъ, изъ того, что напр. нѣмецкій писатель *Клейполь**) принимаетъ для нѣмецкаго языка шесть степеней силы звука въ словахъ, а также и продолжительности слоговъ; напр. въ словѣ „vorzüglich“, относительно силы звука, онъ находитъ 1-й слогъ=2, 2-й слогъ=6, 3-й=2. Въ словѣ „blitzen“ силу 1-го слога онъ равняетъ=6, а второй=1. По продолжительности же звука, въ словѣ „blitzen“ онъ принимаетъ оба слога равными, каждый=1.

Въ музыкальномъ тактѣ, акценты также имѣютъ различную степень силы и значенія. Такъ въ $^4/_4$ тактѣ, Морицъ Гауптманъ опредѣляетъ ихъ относительную силу такъ: 8. 2. 4. 1; т. е. принявъ силу послѣдней четверти за 1, мы можемъ оцѣнить силу 1-й (громкой) части такта въ 8, 2-й части въ 2, 3-й—въ 4.

---

*) Dr. *Ernst Kleinpaul:* Poetik.

Вообще, подъ понятіе акцента—съ теоретической точки зрѣнія—можетъ подойти всякій ощутимый чувственный признакъ, способный раздѣлить два промежутка времени, напр. перемѣна гласныхъ и согласныхъ въ слогахъ, перемѣна высоты тона или интонаціи, усиленіе или ослабленіе звука и т. п. Такъ, на бѣломъ фонѣ разграничительными признаками могутъ служить черныя точки или черты, а на черномъ фонѣ—бѣлыя точки или черты. Но акцентъ, какъ отдѣльное ощущеніе, самъ по себѣ еще ничего не значитъ: онъ получаетъ ритмическое значеніе только въ общемъ планѣ, въ связи съ другими акцентами, *въ системѣ*. Вотъ эта-то „система акцентовъ, порядокъ ихъ, расположеніе, и взаимное отношеніе и составляетъ ритмъ", говоритъ Морицъ *Гауптманъ* *) въ своемъ капитальномъ трудѣ, полномъ глубокихъ мыслей и остроумныхъ сравненій.

Mathis Lussy **), приведя различныя опредѣленія ритма древнихъ и новыхъ ученыхъ, прибавляетъ къ нимъ и свое опредѣленіе: „по нашему взгляду, ритмъ состоитъ въ томъ, чтобы расположить звуки сильные въ перемежку съ слабыми такимъ образомъ, чтобы время отъ времени, въ правильные или неправильные промежутки (de distances en distances regulières ou irregulières), одна нота доставляла слуху ощущеніе *покоя*, *остановки*, конца болѣе или менѣе полнаго. Ноты или звуки между двумя остановками (покоями) составляютъ ритмъ, называемый греками „кòлонъ" (κῶλον), или членомъ (частью) ритмическаго строенія. Моменты остановки называются иктами (акцентами)".—„Наше опредѣленіе, прибавляетъ М. Люсси, приближается къ опредѣленію Аристотеля, ибо и для него ритмъ есть синонимъ остановки, конца".

Практическое выраженіе своему опредѣленію Люсси даетъ тѣмъ, что, сравнивая музыкальныя фразы съ арками и арочками готической постройки, онъ прямо называетъ ритмомъ самую фразу, въ коей отличаетъ начальный и конечный икты (начало и конецъ фразы). Первый почти всегда сильный, второй—слабѣе. Эти ритмическіе икты могутъ не совпадать съ метрическими акцентами, напр. фраза, начинающаяся за-тактомъ (анакруза), можетъ пасть начальною своею нотою (иктомъ) на слабую часть метрической канвы и въ такомъ случаѣ ритмическій иктъ беретъ верхъ, исполняется сильно (хотя и на слабой части икта). Когда ритмическіе

*) *Moritz Hauptmann:* Die Natur der Harmonik und Metrik 1853.

**) *Mathis Lussy:* Le rhythme musical, son origine, etc. 1883. стр. 2.

икты, начальный и конечный, совпадаютъ съ метрическимъ акцентомъ сильной части такта (первой), то выходятъ *мужескіе* или тетическіе ритмы. Если начальному ритмическому икту предшествуетъ нѣсколько нотъ (за-тактъ), то получается *анакрузическій* ритмъ. Если послѣ конечнаго ритмическаго икта еще слѣдуетъ одна или нѣсколько нотъ, то получается *женскій* ритмъ.

Эти различные характеры своихъ фасоновъ (или группъ, фразъ) ритмъ получаетъ однако-же отъ сопоставленія его съ математическою правильностью метрическаго дѣленія (канвы), осуществленнаго въ современномъ музыкальномъ тактѣ. А что сопоставляется? *Акценты*, икты, сильные и слабые звуки, *разграничительные признаки* начала и конца группъ (фразъ, полустиховъ) и тактовъ,— словомъ все то, что Шафрановъ отвергаетъ, какъ элементъ негодный для цѣлей ритма потому только, что онъ не имѣетъ протяженія или количественности. Конечно, для теоретика, акцентъ или иктъ есть *понятіе* безъ протяженія, точка, моментъ; но для чувствующаго организма, это есть выдающееся *ощущеніе*, которое онъ отличаетъ отъ другихъ подобныхъ ощущеній.

Творецъ теоріи народно-русскаго стихосложенія, *Востоковъ* *) былъ совершенно правъ, допуская въ немъ „тоническій періодъ“, какъ недѣлимую наименьшую единицу (полустихъ или самостоятельная группа). Но онъ впалъ въ неточности и противорѣчія, когда захотѣлъ подробно регламентировать устройство этой единицы и различныя ея сочетанія съ другими единицами. Логическое содержаніе этой единицы (группы словъ, или полустиха) само указываетъ на слово большей важности, на которое и падаетъ удареніе. Возлѣ него Востоковъ группировалъ слова, или потерявшія свое удареніе или со слабымъ удареніемъ. Такой тоническій періодъ, по мнѣнію Востокова, составляетъ тактъ нашихъ пѣсень. Напр.

„Ты дитя́ мое | дѝтятко“.
или „Вѝ полѣ | берѐзонька | стоя́ла“.
или „Лучи́на | лучи́нушка | берѐзовая“ и т. п.

Увлекаясь подобнымъ тактовымъ построеніемъ народныхъ пѣсень, Востоковъ старался установить въ нихъ число и распорядокъ ударе́ній. Въ каждомъ стихѣ, по его мнѣнію, соблюдается равное число ударе́ній или тактовъ, хотя можетъ быть разное число стопъ. При этомъ, Востоковъ допускалъ въ своемъ періодѣ нѣсколько ударе́ній; въ окончаніяхъ стиховъ онъ видѣлъ одно преобладающее мѣсто ударенія на 3-мъ слогѣ отъ конца. Въ стихѣ допускалъ

*) *А. Востоковъ*: „Опытъ о русскомъ стихосложеніи“. Спб. 1817. (2 изданіе).

1, 2 и 3 такта или періода. Принимая *равносложность* стиховъ, допускалъ, что она не ариѳметическая, и что извѣстные слоги удлинялись или укорачивались какъ въ произношеніи, такъ и при помощи вставокъ; напр.

		Число слоговъ.
Ахъ ты бáтюшка	Ярослáвль городъ	5 + 5 = 10.
Ты хорóшъ, пригожъ,	на горѣ стоишь	5 + 5 = 10.
Промежъ двýхъ рѣкъ,	промежъ быстрыихъ	4 + 5 = 9.

и т. д.

Ударенія приходятся однообразно на 3 слогѣ каждаго тоническаго періода (полустиха),—въ окончаніяхъ, ударенія приходятся на 3 слогѣ отъ конца. Слово „двухъ“ (въ 3 стихѣ) протягивается за 2 слога, а въ словѣ „быстрыихъ“ вставлена гласная „и“. Все это для возстановленія ритмическаго равновѣсія, симметріи частей.

Въ русскихъ народныхъ стихахъ Востоковъ признавалъ господство *пиррихія* (двухъ краткихъ гласныхъ ˘˘) въ окончаніяхъ стиховъ и въ словахъ; окончанія стиховъ большею частью дактилическія (¯˘˘) и хореическія (¯˘), рѣже трибрахическія (˘˘˘). Эти „конечныя“ стопы были „непремѣнными“, по мнѣнію Востокова*).

Всѣ упомянутыя наблюденія справедливы, какъ частные случаи, и для положеній Востокова найдутся многочисленные примѣры въ русскихъ народныхъ пѣсняхъ. Но большинство ихъ не имѣетъ характера всеобщности, обязательности, ибо на каждое положеніе находится столько-же исключеній, сколько правилъ. Обязательна лишь строфная конструкція, основанная на сочетаніи полустиховъ съ разнообразными пріемами повторенія. Тѣмъ не менѣе, нельзя отказать въ тонкости наблюденіямъ и сужденіямъ Востокова: въ нихъ постоянно виденъ знатокъ русскаго языка.

По нашему убѣжденію, основа теоріи Востокова вѣрна; она впадаетъ въ неточности только въ подробностяхъ. Ритмическіе фасоны или узоры русскаго народнаго стихосложенія гораздо разнообразнѣе и многочисленнѣе, чѣмъ думалъ Востоковъ, желавшій установить для нихъ опредѣленныя рамки. Шафрановъ старается расшатать теорію Востокова тѣмъ, что не допускаетъ возможности версификаціи, основанной на реторическомъ удареніи, которое

*) Но и противное тому бываетъ часто въ народномъ стихѣ, т. е. удареніе на послѣднемъ слогѣ; напр.

Дунай ты мой Дунáй,	Какъ у нашихъ у воротъ
Сынъ Ивановичъ Дунáй.	Гулялъ дѣвокъ хоровóдъ.
Конь воду выпивáлъ,	Мужъ на лавочкѣ сидитъ,
Грязь копытомъ выбивáлъ.	На жену косо глядитъ.

и т. д.

де *разномѣстно*, и къ тому-же, само по себѣ, какъ удареніе или акцентъ, не способно служить ритмическимъ цѣлямъ. Но мы уже видѣли, что не признавать годность акцента для ритмическихъ цѣлей есть заблужденіе, односторонность, раздѣляемая Шафрановымъ съ нѣкоторыми другими писателями. Разномѣстность же удареній не только ничему не мѣшаетъ въ русскомъ народномъ стихосложеніи, но, напротивъ, составляетъ одну изъ его особенностей: мѣняются ударенія не только словъ въ фразѣ, но даже слоговъ въ словѣ, если того требуетъ ритмъ декламаціи или пѣнія. Отъ того-то мы и называли русскій метръ „вольнымъ", ибо внутренняя организація этой единицы (полустиха) предоставляется напѣву или общему ритмическому плану, вслѣдствіе того, что стихосложеніе русское есть *слогочислительное* и *ритмическое*, но не метрическое и не тактовое. Конечно, для тѣхъ, кто привыкъ смотрѣть на всякое стихосложеніе сквозь очки греческой или тонической метрики, чрезвычайно трудно стать на болѣе общую точку зрѣнія. Но существуетъ же силлабическое стихосложеніе внѣ метрики; почему не можетъ существовать безъ метрики русское стихосложеніе?—Востоковъ размѣряетъ русскіе народные стихи по удареніямъ, составляющимъ центръ его просодическихъ періодовъ. Чтобы опровергнуть это, Шафрановъ приводитъ слова не пѣсень, а пословицъ,—напр. „только у мòлодца и зòлотца, что кусочекъ òловца",—или „рàдъ дурàкъ, желѐзце пашѐлъ, стàль найдѐтъ, съ умà сойдѐтъ".

Тутъ что ни слово, то и періодъ, въ смыслѣ Востокова,—говоритъ Шафрановъ,—но въ каждой изъ этихъ пословицъ больше періодовъ, чѣмъ ихъ допускаетъ Востоковъ. Но такой пріемъ далеко не научный и совсѣмъ не доказательный. Пословицы не поются, и въ нихъ вовсе нѣтъ версификаціи; сравнивать слѣдуетъ только предметы однородные. Если Востоковъ принималъ нѣсколько тоническихъ періодовъ въ стихѣ, то потому, что бралъ его съ повтореніями, какъ онъ поется, а не первоначальную основную схему, которая въ народныхъ пѣсняхъ, большею частью, состоитъ изъ двухъ частей. Свои неизмѣнныя стопныя окончанія дактилическія, хореическія и трибрахическія, Востоковъ признавалъ за непремѣнную характеристику народнаго стиха и это дѣйствительно подтверждается на практикѣ, но съ такими ограниченіями и исключеніями, которыя отымаютъ характеръ правила у положенія Востокова. И точно, разъ удареніе не на послѣднемъ слогѣ, то оно непремѣнно должно быть или на 2, или на 3, или на 4 слогѣ отъ конца. Иначе и быть не можетъ; но это не есть

слѣдствіе какого либо особаго правила, а слѣдствіе общей постройки стиха изъ 2-хъ полустишій.—Гдѣ прикажете быть главному ударенію во 2-мъ полустихѣ? На 5 слогѣ отъ конца—это невозможно; часто весь полустихъ состоитъ всего изъ 5 слоговъ, а такое удареніе совершенно нарушило-бы гармонію устройства полустиха, удаливъ его центръ притяженія отъ средины на край, и создавъ на концѣ четыре краткихъ слога, неудобныхъ для укладки въ напѣвъ, который требуетъ опредѣленнаго ритмическаго конца, а послѣдній самъ собою создаетъ акцентъ.

Другіе писатели о русскомъ народномъ стихосложеніи, большею частью, придерживались теоріи Востокова, напр. Классовскій,*) Перевлѣсскій**) и др.—Изъ нихъ, Классовскій старался установить еще одинъ родъ ударенія, кромѣ грамматическаго (на слогѣ) и реторическаго (на словѣ), именно—ударенія „стихотворнаго", которое, въ сущности, есть удареніе фиктивное, вносимое метромъ въ русскій стихъ; напр. „цыгана дикаго разсказъ" имѣетъ фиктивное удареніе на го, вносимое метромъ ямбомъ. Но очевидно, что этого ударенія слѣдуетъ совсѣмъ избѣгать, какъ въ деклама-ціи, такъ и въ пѣніи, и что оно является лишь результатомъ несвойственности метра русскому языку. При концентраціи удареній (благодаря ихъ неосѣдлости или разномѣстности) въ русскомъ языкѣ, метръ является для него чуждымъ, искусственно навязаннымъ, стѣсненіемъ извнѣ. Востоковъ, съ большимъ тактомъ, избѣжалъ утвержденія о *метричности* русскаго народнаго стихосложенія. Онъ принялъ за единицу вольную группу „тоническій періодъ", но не однообразно организованный метръ или стопу; послѣдніе онъ допускалъ только для окончанія русскихъ народныхъ стиховъ, причемъ, какъ мы видѣли, впалъ въ недоразумѣніе.

Тѣмъ не менѣе, попытки открыть метрическое строеніе въ русскомъ народномъ стихѣ не прекращаются. Всѣ онѣ, очевидно, происходятъ подъ вліяніемъ нашей привычки смотрѣть вообще на стихотворное строеніе всякой рѣчи сквозь призму греческаго или русскаго литературнаго стихосложенія (съ тоническимъ или акцентнымъ метромъ). Подъ этимъ вліяніемъ, *Классовскій* принялъ свой стихотворный акцентъ, совершенно не нужный, и *Востоковъ* усмотрѣлъ метрическія стопы въ окончаніяхъ народныхъ русскихъ стиховъ. *Шафрановъ* вышелъ на болѣе правильный путь, совершенно отвергнувъ „метрическое" строеніе народнаго русскаго

*) *В. Классовскій*, Версификація. С. П. Б. 1863.

**) *П. Перевлѣсскій*, Русское стихосложеніе. С.П.Б. 1863.

стихосложенія; но отвергнувъ метръ, онъ отвергнулъ и акцентъ, центръ или ядро полустиха, и тѣмъ совершенно проглядѣлъ ритмическое строеніе русскаго стиха, назвавъ его просто „стилистическимъ“, лишеннымъ размѣра.

Въ послѣднее время, Мельгуновъ*) также высказываетъ мнѣніе—повидимому на основаніи работъ Вестфаля**)—что „по тщательнымъ изслѣдованіямъ оказывается, что нѣтъ музыки, которая такъ точно соотвѣтствовала-бы законамъ древне-греческой ритмики, какъ русская народная пѣсня“.

Но уже съ самаго начала мы видимъ, что почтенный авторъ сталъ на шаткую почву, принявъ за недѣлимую единицу для составленія *стопы* въ русскихъ пѣсняхъ, „какъ и у древнихъ грековъ“, моментъ выговора краткой (?) гласной (χρόνος πρῶτος); изъ нихъ будто-бы образуются „стопы“: дактилическія, трохеическія, пэоническія (нынѣ не употребительныя) и іоническія.

Но существуютъ-ли въ русскомъ языкѣ короткія и долгія *гласныя?*—Повидимому, филологи давно уже дали на это отрицательный отвѣтъ: протяжность и ударенія, говорятъ они, слились въ русскомъ языкѣ въ до-историческія времена. Долготы же слоговъ вообще ослабѣли во всѣхъ языкахъ съ теченіемъ времени, такъ что признакъ этотъ становился неудобнымъ для ритмическихъ цѣлей и уступалъ свое мѣсто акценту (ударенію). Вѣроятно, этимъ объясняется и неудача попытокъ ввести въ русскій языкъ силлабическое и метрическо-просодическое стихосложенія. Извѣстно, что Симеонъ Полоцкій переложилъ въ русскіе силлабическіе стихи Псалтырь и Святцы; риѳму онъ называлъ краесогласіемъ. Польская силлабическая версификація, вѣроятно, оказывала вліяніе на подобныя попытки, которыя проявлялись, между прочимъ, и въ духовныхъ виршахъ въ юго-западной Россіи и въ сатирахъ Антіоха Кантеміра, написавшаго даже теорію силлабическаго стихосложенія. Въ силлабическихъ стихахъ нѣтъ никакого строенія, ни размѣра; это—та-же проза, но съ риѳмами на концѣ строкъ, имѣющихъ одинаковое число слоговъ; напр.

Здравствуйте, радуйтеся, веселы ликуйте = 13 слоговъ.
А Христа рожденнаго всѣ купно празднуйте = 13 слоговъ.

(Изъ „вертепа“ Рождественской мистеріи св. Димитрія Ростовскаго).

*) Русскія пѣсни, записанныя Ю. Мельгуновымъ. Вып. 1. Москва. 1879 г. См. отдѣлъ о ритмѣ въ предисловіи, стр. XXII.

**) R. Westphal. Metrik der Griechen.

Ради риѳмы въ нихъ иногда насилуются ударенія (стихотворный акцентъ Классовскаго), какъ въ приведенномъ примѣрѣ „праздну̀йте“.

Мелетій Смотрицкій, желая ввести метрику въ русскую литературу, дѣлилъ русскія гласныя на *долгія:* и, е, я, *короткія:* е, о, и, *общія:* а, і, у. Но разница въ степени ихъ протяжности была настолько мало замѣтна, что и эта попытка осталась безъ подражаній и послѣдствій.

Ломоносовъ ввелъ въ русскій литературный языкъ тоническое стихосложеніе, заимствованное у германцевъ съ акцентнымъ метромъ, и съ тѣхъ поръ оно водворилось въ нашей литературѣ, которая приняла пять наиболѣе употребительныхъ метровъ; хорей, ямбъ, дактиль, анапестъ и амфрибрахій. Но и это стихосложеніе не вполнѣ свойственно русскому языку, ибо оно вноситъ съ собою не мало „фиктивныхъ„ ударенiй. Напримѣръ: „шѐстикрылый сѐрафимъ“—4-хъ стопный хорей, внесшій два фиктивныхъ (стихотворныхъ, по Классовскому) ударенія на *ше* и *се*.

Мы уже говорили, что тоническое стихосложеніе, заимствованное Ломоносовымъ у германцевъ, было послѣдними заимствовано отъ ново-латинянъ и ново-грековъ, которые построили его на основаніяхъ древне-греческой метрики, замѣнивъ утраченную протяжность гласныхъ акцентомъ. Такая преемственность версификаціи, какъ и культуры, касались только высшихъ классовъ и письменной литературы. Нашъ-же русскій народъ, съ своими устными памятниками стихотворной поэзіи, передававшимся изъ рода въ родъ, остался въ сторонѣ отъ этой преемственности, и является самобытнымъ версификаторомъ, ведущимъ свои традиціи отъ древнѣйшаго азіатскаго востока. Родство народнаго русскаго стихосложенія съ древне-греческимъ нельзя прослѣдить ни по историческимъ событіямъ (вліяніямъ), ни въ самомъ его устройствѣ. Тѣмъ не менѣе, Мельгуновъ говоритъ именно о древне-греческой метрикѣ, а не о ново-греческой, господствовавшей въ Византіи и еще имѣвшей кое-какіе шансы проникнуть въ Россію въ виду ихъ взаимныхъ сношеній.

Но можно-ли оставлять безъ вниманія то важное обстоятельство, что *метрика органически связана съ природою и исторіею языка*, и не такъ легко передается, какъ предметы внѣшніе, матеріальные, въ родѣ напримѣръ товаровъ?

Древняя греческая метрика имѣла ясную долготу слоговъ (гласныхъ), и только потому и могла обходиться въ стихосложеніи безъ акцента (ударенія, тоническаго элемента). „Созданные на этой

просодической почвѣ напѣвы долго могли сохраняться въ народной памяти; по ихъ ритмическимъ схемамъ впослѣдствіи укладывались и другія слова на готовые напѣвы, съ условіемъ, чтобы долготы и краткости слоговъ плотно примыкали къ ритмическому размѣру. Оттого текстъ пѣсень, въ началѣ одновременнаго творчества его съ пѣніемъ вліявшій отчасти на ритмическіе фасоны своей просодіей, теперь въ свою очередь очутился въ полной ему подчиненности, потому что поэтъ принужденъ былъ подбирать слово къ слову такъ, чтобы стихъ составился изъ тѣхъ или другихъ стопъ, соотвѣтственно тактамъ напѣвнаго ритма" (Шафрановъ).

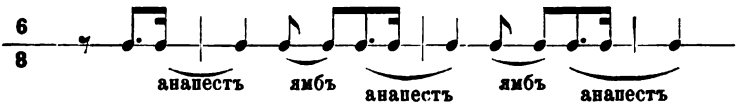
Значитъ, музыка съ своимъ ритмомъ давала уже тонъ новымъ словамъ и подчиняла ихъ разстановку своимъ требованіямъ. Впослѣдствіи древніе напѣвы были забыты, но ритмическіе ихъ фасоны приняты за *стихослагательныя нормы*, число которыхъ весьма размножилось чрезъ разнообразнѣйшее сочетаніе стопъ, помимо уже всякой связи съ ними мелодіи. Это богатство метрико-ритмическихъ фасоновъ, въ связи съ богатствомъ мелодическихъ фасоновъ (основанныхъ на древне-греческихъ родахъ и ладахъ), при отсутствіи гармоніи, и *составляло особенности древне-греческой музыки*, сильно отличавшія ее отъ нашей современной, европейской.

У насъ, культурныхъ современниковъ, мелодическихъ фасоновъ всего два: мажорная и минорная гаммы. А метрическихъ фасоновъ только пять: ямбъ, хорей, дактиль, анапестъ и амфибрахій. Менѣе употребителенъ гексаметръ. У древнихъ же грековъ, по изслѣдованію Морица Гауптмана, насчитывалось до 28 разныхъ метровъ, изъ коихъ двухъ-сложныхъ—4, трехъ-сложныхъ—8 и четырехъ-сложныхъ—16, причемъ каждый изъ нихъ имѣетъ свое особое названіе и устройство*). Кромѣ простыхъ метровъ, античные греки имѣли еще какъ-бы составные метры, происходящіе отъ смѣшенія въ одномъ стихѣ разныхъ метровъ; напримѣръ: дактило-хорей.

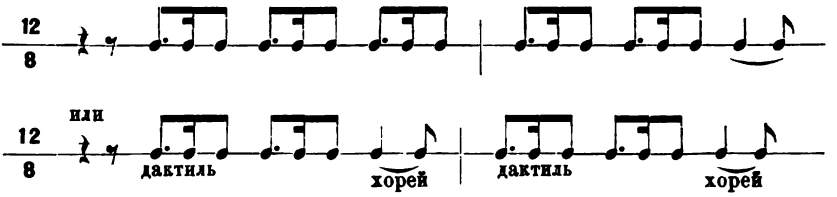
*) *Двусложные:* пиррихій ⏑⏑, трохей или хорей —⏑, ямбъ ⏑—, спондей ——; *трехсложные:* трибрахій ⏑⏑⏑, дактиль —⏑⏑, анапестъ ⏑⏑—, амфибрахій ⏑—⏑, амфимакръ —⏑—, бакхій ⏑——, антибакхій ——⏑, молоссъ ———; *четырехсложные:* діямбъ ⏑——⏑, дитрохей ——⏑⏑, диспондей ———, дипиррихій ⏑⏑⏑⏑, хоріямбъ ——⏑⏑, антиспастъ ⏑——⏑, четыре пэона (3 короткихъ, 1 долгій въ 4 разныхъ комбинаціяхъ), четыре эпитрита (3 долгихъ, 1 короткій въ 4 разныхъ комбинаціяхъ), іоникъ падающій (нисходящій) ——⏑⏑, іоникъ поднимающійся (восходящій) ⏑⏑——.

дактилохорей:

Ямбическій анапестъ:



Шестистопный дактиль съ хореемъ (гексаметръ):



Иногда въ гексаметрѣ хорей вставлялся и въ средину для уменьшенія однообразія стиха. Цезура была послѣ третьей стопы и главное удареніе падало на 10-й слогъ, такъ что стихъ дѣлился на двѣ части, состоявшія каждая изъ трехъ стопъ (2 дактиля и 1 хорей). Это былъ „триподическій диметръ“.

Подобныя сочетанія простыхъ метровъ въ одномъ стихѣ и послужили основою разнообразныхъ греческихъ *стиховъ*, которые можно назвать, съ музыкальной точки зрѣнія, ритмическими мотивами или фасонами. Каждый изъ такихъ фасоновъ имѣлъ свое спеціальное названіе, устройство и примѣненіе въ томъ или другомъ случаѣ, такъ какъ имъ приписывалось эстетическое значеніе.

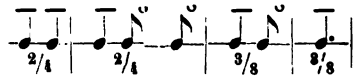
[Главнѣйшіе изъ этихъ древне-греческихъ стиховъ или ритмическихъ фасоновъ, переложенные въ нашу тактовую систему, мы сообщаемъ въ примѣчаніи въ концѣ этой главы. Просмотрѣвъ ихъ, читатель увидитъ предъ собою цѣлый арсеналъ ритмическихъ фасоновъ или узоровъ, которыми античная Грецiя, въ цвѣтущую свою пору, располагала для построенія поэтической рѣчи. Нѣкоторые изъ нихъ употреблялись и въ средневѣковой и новѣйшей литературѣ, напримѣръ гексаметръ, александрійскій стихъ, 5-ти стопный хорей (сербскій стихъ) и т. п. При такихъ готовыхъ ритмическихъ мотивахъ и мелодическихъ фасонахъ (роды и лады), греческимъ пѣвцамъ оставалось только прилаживать къ нимъ слова и напѣвъ, который самъ по себѣ могъ сравнительно быть незатѣйливъ, ибо большая часть формальной работы была уже сдѣлана въ этихъ готовыхъ нормахъ. Они давали рѣшительно-опредѣленный характеръ пѣнію стиховъ и заковывали его въ извѣстныя рамки, заранѣе преду-

смотрѣнныя; вращавшееся въ ихъ предѣлахъ пѣніе могло имѣть характеръ нашего recitativo obligato, связаннаго въ ритмѣ и ладѣ].

Теперь посмотримъ, на сколько примѣнимы греческія метрико-ритмическія нормы къ русскому народному пѣсенному стихосложенію.

Примѣчаніе къ главѣ 7-й.

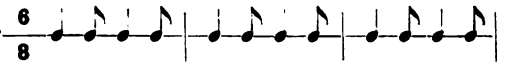
1. *Эолическій* или *логаэдическій* стихъ.



(Дро-ги ста-ли къ о - краи - нѣ).

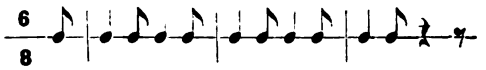
Въ первомъ тактѣ спондей, во 2-мъ—дактиль, въ 3 и 4-мъ—хорей.

2. *Акаталектическій* стихъ



безъ цезуръ и паузъ, 6-ти стопный хорей, весь наполненный звуками. Это—триметръ античныхъ драмъ.

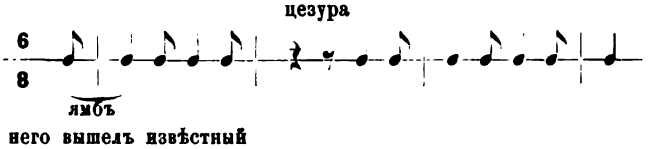
3. *Каталектическій* стихъ



5-ти стопный ямбъ. Въ немъ не достаетъ одного ритмическаго члена, замѣненнаго паузой.

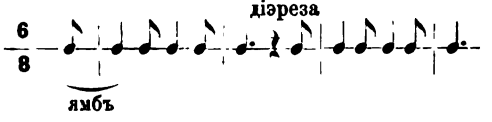
Изъ *ямбическихъ* стиховъ особенно заслуживаетъ вниманія

4. *Триметръ* (у Римлянъ v. senarius) съ цезурой въ срединѣ 3-й или 4-й стопы.



Изъ него вышелъ извѣстный

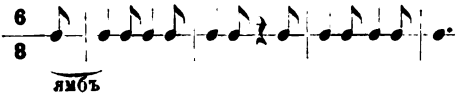
5. *Александрійскій* стихъ



съ діэрезой посреди или полнымъ разрѣзомъ послѣ 3-й стопы, причемъ конецъ слова и предложенія совпадалъ съ ритмическимъ иктомъ. Въ нѣмецкихъ стихахъ онъ монотоненъ, но во французскихъ, построенныхъ не на акцентѣ (а на количествѣ слоговъ), этотъ фасонъ не утомляетъ. Имъ любилъ, между прочимъ, пользоваться Ламартинъ.

Очень близокъ къ этому же стиху

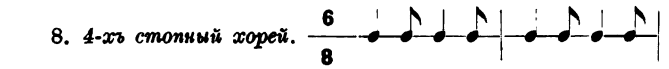
6. Новый стихъ *Нибелунговъ*



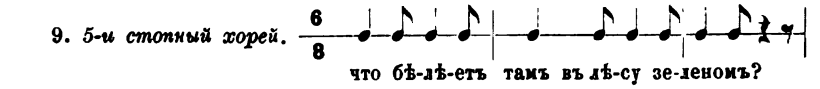
7. *Холіямбъ* (σκάζων, skazon, хромающій ямбъ)

6-ти стопный ямбъ, въ коемъ послѣдняя стопа замѣнена хореемъ.

Изъ древнихъ *хорическихъ* стиховъ упомянемъ:

8. *4-хъ стопный хорей.*  , который

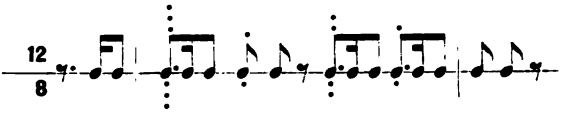
сдѣлался особенно любимымъ испанскою поэзіею.

9. *5-и стопный хорей.* 

что бѣ-лѣ-етъ тамъ въ лѣ-су зе-леномъ?

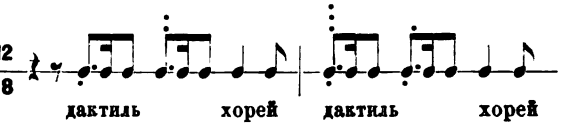
(Сербская народная пѣсня у Гёте).

впослѣдствіи *сербскій* стихъ, безъ риѳмъ и безъ мѣста для цезуры.

10. *Пентаметръ* 

Женственный гексаметръ, элегическій стихъ, какъ-бы урѣзанный въ каждой половинѣ. Поставленныя внизу и вверху точки указываютъ силу акцента, и опредѣлены согласно теоріи Морица Гауптмана. Главное удареніе на первомъ слогѣ 2-й стопы, цезура послѣ третьей, неполной стопы.

Съ пентаметромъ нерѣдко чередовался въ двустишіи (δίστιχον, distichon)

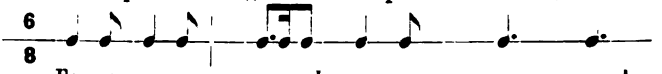
11. *Гексаметръ* 

дактиль хорей дактиль хорей

Иногда въ гексаметръ вводили вмѣсто хорея—спондей ( ), и тогда дактилическая легкость стиха становилась нѣсколько тяжелою.

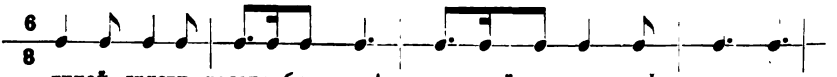
12. *Сапфическій стихъ малый*

хорей дактиль хорей спондей



Го-ре, го-ре, въ воздухѣ слышенъ вздохъ, стонъ!

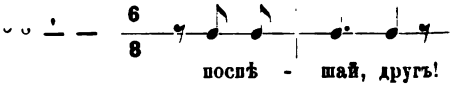
13. *Сапфическій стихъ большой*



тихой грусти полонъ былъ онъ! въ тщетной на-де-ждѣ ждалъ сме-рти

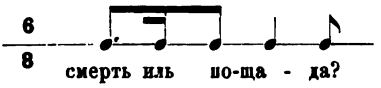
14. *Гоникъ падающій (нисходящій)*

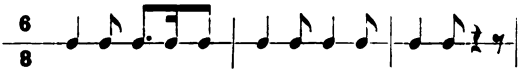
встань молвилъ онъ

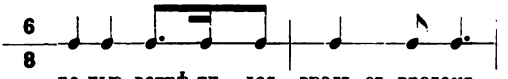
15. *Гоникъ подымающійся (восходящій)* 

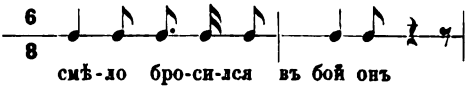
поспѣ - шай, другъ!

Примѣчаніе. Послѣдніе два составныхъ метра разсматриваются иногда какъ простые, но они не составляютъ цѣлаго стиха. Мы привели ихъ здѣсь, чтобы показать, что и древніе греки уже понимали эстетическое различіе между метрами, начинающимися съ долгаго слога, и метрами, начинающимися съ короткаго слога; первые будто падали съ высоты, вторые будто подымались въ гору.

16. *Адонический* стихъ 

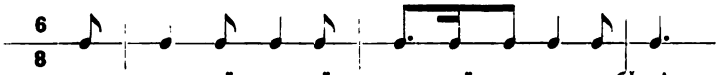
17. *Фалекейскій* стихъ 

18. *Гликоническій* стихъ 

19. *Ферекратическій* стихъ 

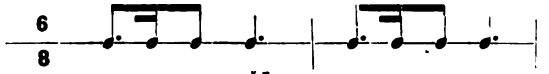
20. Изъ *анапестическихъ* стиховъ приведемъ чистый *анапестическій*:

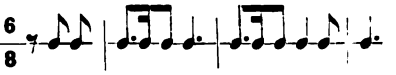
21. *Алкеическій* стихъ (смѣсь анапеста съ ямбомъ употреблялся для нѣжной лирики и балладъ)



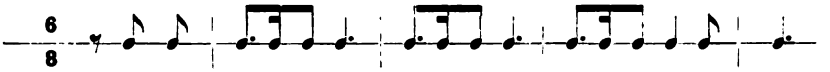
22. Изъ смѣси *хорея* и *ямба* болѣе извѣстные стихи:

а) *Холіямбъ* (уже упомянутъ подъ № 7) 6-ти стопный ямбъ съ хореемъ въ концѣ.

b) *Хоріямбъ* 

23. *Асклепіадическій* стихъ *малый* 

24. *Асклепіадическій* стихъ *большой*



ГЛАВА VIII.

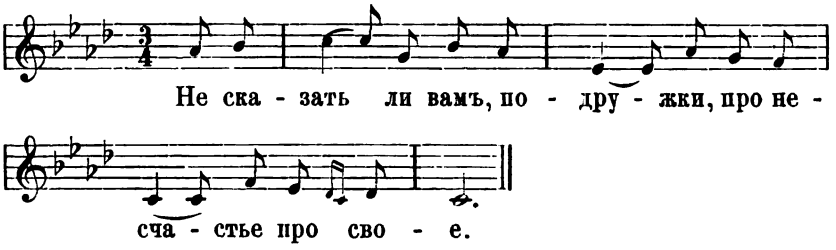
Трехвременность древняго метра. Появленіе 2-хъ временнаго метра въ средніе вѣка. Несостоятельность примѣненія *Мельгуновымъ* греческаго гексаметра къ русской пѣсни. Переложеніе гексаметра на ноты и въ тактъ. Мнѣніе профессора *Потебни* о непримѣнимости греческаго метра къ русскому стихосложенію. Нечетный тактъ античной стопы. Растяжимость русской стопы и изслѣдованія *Неймана* надъ строфнымъ построеніемъ южно-русской пѣсни. Чѣмъ древнѣе народный русскій стихъ, тѣмъ яснѣе и характернѣе его строеніе.

Переходя къ вопросу о примѣненіи древне-греческой метрики и ритмики къ народному русскому пѣсенному стихосложенію, мы прежде всего должны указать на то, что греческій двухсложный метръ былъ въ сущности *трехвременный* нечетный, ибо соединеніе долгаго слога съ коротким $\breve{}$ представляло три мѣры времени: двѣ въ долгомъ, одну въ краткомъ слогѣ. Такимъ этотъ метръ перешелъ и въ Европу, и такимъ же нечетнымъ мы должны были выразить его въ нотахъ $^3/_8$, $^6/_8$, $^{12}/_8$ но не $^2/_4$ или $^4/_4$. Только въ средніе вѣка, именно въ 14 вѣкѣ, въ періодъ мензуральной музыки (предшествовавшей тактовой) явился самостоятельный четный метръ, состоявшій изъ двухъ равныхъ мѣръ времени $\breve{}$, изъ коихъ на одной помѣстился акцентъ*). До тѣхъ же поръ вездѣ преобладалъ трехвременный метръ, который назывался совершеннымъ (perfectum) и символически сравнивался со св. Троицею. Въ цифрѣ *три* заключались-де всѣ совершенства. Ученый теоретикъ конца 14 вѣка, Іоаннъ де Мурисъ говоритъ, что до того времени всѣ музыканты во всѣхъ пѣснопѣніяхъ употребляли трехвременную мѣру потому, что „не хотѣли вводить въ искусство ничего не совершеннаго“. Въ его время двухвременная мѣра еще называлась несовершенною (imperfectum) и употреблялась не самостоятельно, а только какъ часть трехвременной мѣры. Поэтому, если-бы въ народномъ русскомъ стихосложеніи былъ древне-греческій метръ (или стопа), то русскіе народные напѣвы должны были-бы иначе писаться на ноты, чѣмъ они пишутся, и тогда, при исполненіи

*) *Aug. Wilh. Ambros*, Geschichte der Musik. B. 2. S. 365 и 379.

ихъ, сообразно условіямъ греческаго метра, выходила-бы музыка, не похожая на ту, которую распѣваетъ русскій народъ. Но всѣ эти соображенія не мѣшаютъ Мельгунову примѣнять древне-греческіе термины къ русской народной пѣснѣ. Такъ, пѣсню изъ своего сборника № 16 онъ называетъ іоническимъ диметромъ. Взглянемъ же на текстъ и напѣвъ этой пѣсни.

(Сборникъ Ю. Мельгунова, выпускъ 1. № 16). Хоровая.


Не ска - зать ли вамъ, по - дру - жки, про не -
сча - стье про сво - е.

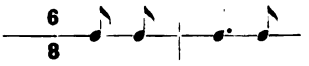
		Число слоговъ.
Не сказать-ли вамъ, подружки,	про несчастье про свое?	(8+7=15).
Не знавали-ль маво друга,	какой бравый молодецъ?	(8+7=15).
За покровской за заставой	онъ прославился боецъ,	(8+7=15).
Въ бѣлыхъ перьяхъ храбрый воинъ	отличался на войнѣ;	(8+7=15).
А теперь онъ за морями	милъ на кладбищѣ лежитъ.	(8+7=15).
На немъ памятникъ тяжелый	сверхъ усыпанный землей	(8+7=15).

и т. д.

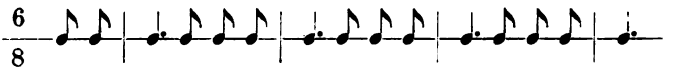
Но это прямо нашъ литературный 4-хъ стопный хорей съ перемежающимися мужескими и женскими окончаніями въ полустишіяхъ. Не нужно особеннаго вниманія, чтобы замѣтить, что—по тексту—это не народная пѣсня, а грубая подъ нее поддѣлка. Содержаніе пѣсни, очевидно, взято изъ извѣстной пѣсни Шекспира, переведенной Полевымъ, — что замѣчено и Мельгуновымъ. Пѣсня вышла не изъ народа, а пришла къ нему *извнѣ;* это одно уже лишаетъ всякой силы аргументацію, основанную на подобномъ примѣрѣ. Въ текстовой схемѣ можно усмотрѣть іоникъ подымающійся (⏑ ⏑ ⏓ —), повторенный сполна три раза съ анапестическимъ концемъ.

„Не сказа́ть-ли | вамъ, подру́жки, | про несча́стье | про свое́.

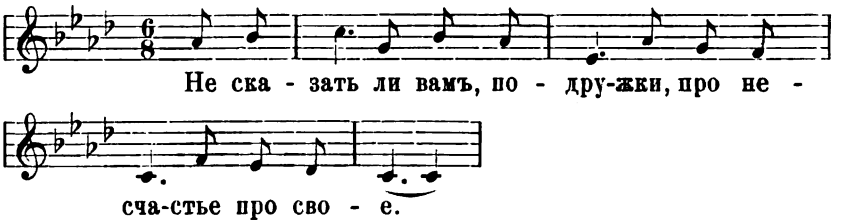
Но положивъ этотъ метръ, какъ древне-греческій, на ноты, мы должны получить такой фасонъ:



а весь напѣвъ долженъ принять такую ритмическую форму:



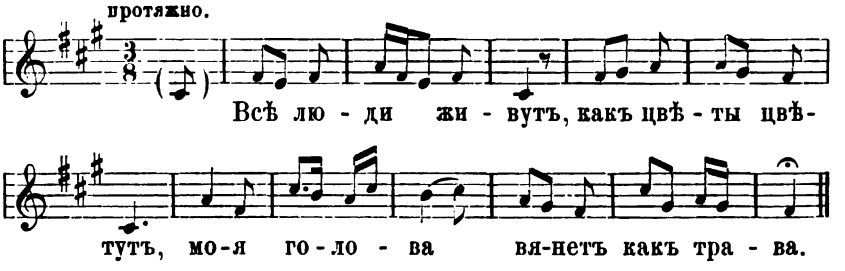
или



Вотъ напѣвъ, приведенный къ древне-греческой метрикѣ. Въ этой формѣ тѣмъ яснѣе выступаютъ всѣ его недостатки: какъ онъ не музыкаленъ, пошлъ, совсѣмъ не народенъ и ничего общаго не имѣетъ со складомъ народной мелодіи! Къ тому-же, въ такомъ видѣ текстъ его мало ладитъ съ напѣвомъ.

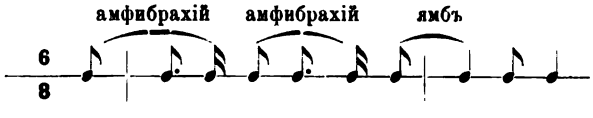
Другой примѣръ, приводимый Мельгуновымъ, также относится не къ настоящей, а къ псевдо-народной пѣснѣ, къ поддѣлкѣ.

(Сборникъ Мельгунова, вып. 1. № 21).



Дѣйствительно, здѣсь постоянно падаютъ на первый слогъ двѣ восьмыя, а на второй одна, что̀ соотвѣтствуетъ древне-греческому трохею или хорею ♩♪. Но такой однообразно-повторяющійся 3-хъ временный тактъ всего рѣже встрѣчается въ народной музыкѣ. Къ тому-же, греческій метръ долженъ обнаруживаться въ текстѣ, ибо онъ тѣсно связанъ съ различіемъ слоговъ и отдѣльно отъ словъ не существовалъ. Но текстъ этой пѣсни не обнаруживаетъ правильнаго метрическаго строенія.

Читается: Всѣ лю̀ - ди жи-ву̀тъ, какъ цвѣ - ты цвѣ-ту̀тъ =



Поется: Всѐ лю-дѝ жи - вутъ, | какъ цвѐ - ты цвѐ - тутъ=

хорей спондей

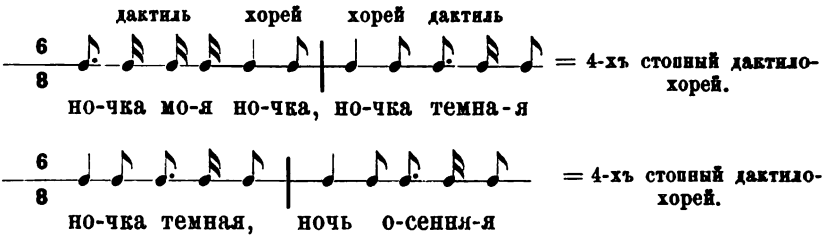
Мо́я го́лова | вя́нетъ ка́къ трава́ (2 раза)
Ку́да ни пойду, | въ бе́ду попаду, (2 раза)
Съ ке́мъ я ни сижу, | кругъ себѣ свяжу, (2 раза)
Съ кѣмъ совѣтъ веду, | ни́ въ комъ правды нѣтъ, (2 раза)
Кину, брошу міръ, | пойду въ монастырь, (2 раза)
Я тамъ буду жить | мо́нашенкою (2 раза) и т. д.

Знàкомъ ° мы обозначили всѣ насильственные, фиктивные акценты, которые вноситъ съ собою напѣвный ритмъ (трохеическій размѣръ съ спондеями на концахъ полустишій) противъ естественнаго чтенія съ правильными грамматическими удареніями на словахъ. И такъ, читая эту пѣсню трохеемъ, мы ее искажаемъ; распѣвая трохеемъ— тоже искажаемъ. Если же положить текстъ на ноты, согласно съ грамматическими удареніями, то получаются стихи, одинъ на другой не похожіе по устройству. Словомъ, правильной метрической единицы мы не находимъ въ текстѣ, но не находимъ въ немъ также того полустишія съ однимъ главнымъ акцентомъ, которое такъ свойственно складу народно-пѣсенной рѣчи и которое даетъ ему размѣръ даже въ простомъ чтеніи. Этотъ акцентъ располагается почти всегда симметрично, особенно въ первомъ полустишіи на извѣстномъ (чаще всего 3-мъ) слогѣ; исключенія бываютъ лишь въ единичныхъ стихахъ, въ которыхъ удачный или красивый оборотъ рѣчи было-бы жаль принести въ жертву ригоризму правила. Далѣе столкновеніе двухъ тяжелыхъ (ударяемыхъ, сильныхъ) слоговъ среди стиха (напримѣръ съ кѣмъ я ни сижу, кругъ себѣ свяжу) тоже мало свойственно народному стиху; содержаніе словъ болѣе отвлеченное, чѣмъ образное, и часто совсѣмъ не народное и не красивое; напримѣръ „всѣ люди живутъ, какъ цвѣты цвѣтутъ“ — сравненіе плоское, совсѣмъ не въ духѣ народа. Пѣсня—во всякомъ случаѣ сомнительная и, вѣроятно, сочиненная въ позднѣйшее время грамотѣемъ, внѣ народнаго участія.

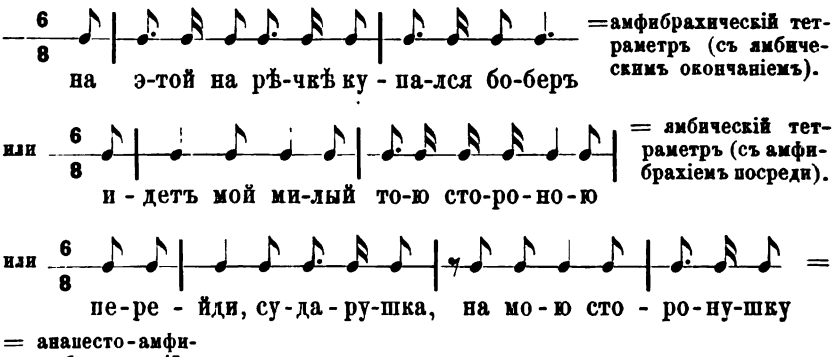
Далѣе, указаніе Мельгунова на плясовую пѣсню

„Нòчка моя нòчка, | нòчка тѐмная, = 6 + 5 = 11 слоговъ.
Нòчка тѐмная, | (да) нòчь осѐнняя“ = 5 + 6 = 11 слоговъ.

какъ на образецъ „гексаметра“, тоже не выдерживаетъ критики. По тексту же, два стиха укладываются въ слѣдующіе ритмическіе фасоны:

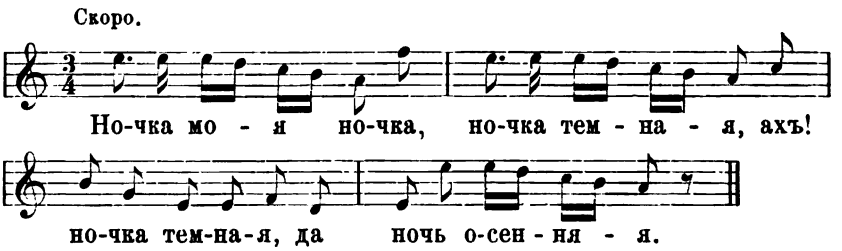


Стало быть, это дактило-хореическій тетраметръ, но онъ не выдерживается въ пѣснѣ и мѣняется чуть не въ каждомъ стихѣ; напр.:



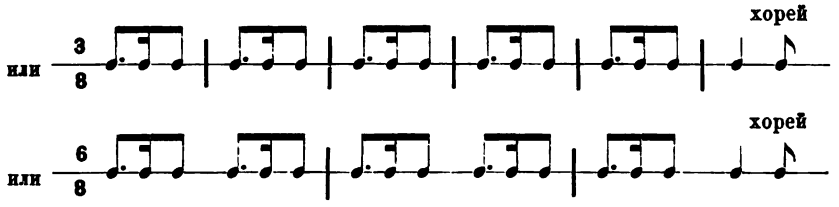
Вообще каждые два стиха подъ-рядъ имѣютъ большею частью сходное строеніе; стихи-же разныхъ строфъ устроены различно. Для всѣхъ этихъ разнообразныхъ текстовыхъ фасоновъ данъ одинъ и тотъ-же напѣвный фасонъ.

Плясовая (Сборникъ Мельгунова. Вып. 1. № 1).

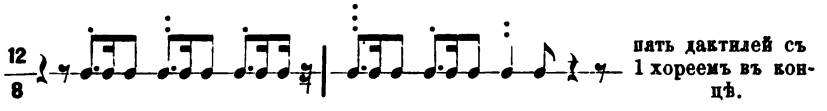


Напѣвъ принесъ съ собою двѣ вставки: *ахъ* и *да*, и тѣмъ выравнялъ число слоговъ въ полустишіяхъ (6), но и нарушилъ прежнее текстовое строеніе, если его разсматривать, какъ метрическое. Остается разсмотрѣть: не примѣнимо-ли названіе гексаметра къ напѣву—музыкальному размѣру? Въ немъ точно шесть частей (восьмыхъ) [или если взять дву-тактъ, какъ единицу, то шесть стопъ (четвертей) хореическихъ]; но мы спросимъ: возможно ли

единицу слоговую, безъ всякихъ оговорокъ, смѣшивать съ единицею тактовою, музыкальною?—Если это сдѣлать, то получится *иная параллель*, чѣмъ мы ожидаемъ. Какъ изъ метрической наименьшей единицы, краткаго слога (˘), составляется простой метръ: ямбъ, хорей, дактиль и т. п., а изъ простаго метра—составной, (напр. шесть дактилей—гексаметръ), такъ изъ тактовой единицы (одной восьмой) составляется тактъ ($^3/_8$ или $^6/_8$ или $^3/_4$), а изъ тактовъ—ритмическій фасонъ, отдѣльная фраза напѣва. Стало быть, понятіе гексаметра, перенесенное въ тактовую систему, должно выражать шесть дактилей или шесть тактовъ въ $^3/_8$, или же три такта въ $^6/_8$, а именно:



Мы оставили пока въ сторонѣ цезуру (разрѣзъ) и распредѣленіе акцентовъ въ гексаметрѣ. Но приведенные два ритмическихъ фасона имѣютъ мало общаго съ ритмомъ напѣва, который Мельгуновъ предлагаетъ назвать „гексаметромъ“. Притомъ не забудемъ того, что древніе греки избирали тотъ или другой стихъ (ритмическо-метрическій фасонъ) съ опредѣленною цѣлью — придать поэтическому произведенію извѣстный эстетическій характеръ и потому выдерживали этотъ фасонъ (стихъ) однообразно для всей пьесы. Но составной стихъ обязательно долженъ былъ имѣть цезуру (остановку, отдыхъ), что̀ соотвѣтствуетъ въ музыкѣ дѣленію ритмическаго періода на два предложенія. А мы уже разъяснили, что дѣленіе стиха на два полустишія есть физіологическая потребность человѣческаго организма. Поэтому, болѣе точно на нотахъ и въ тактовой системѣ слѣдуетъ выразить гексаметръ такимъ образомъ:



Такъ выражаетъ его и Морицъ Гауптманъ.—Устройство его представляетъ слѣдующія особенности:

1) *пауза* въ концѣ стиха гораздо длиннѣе паузы цезуры (отдыхъ послѣ длиннаго стиха).

2) *Цезура* или разрѣзъ послѣ третьей стопы, предъ четвертою (дѣленіе стиха на 2 части).

3) *Ударенія* или акценты размѣщались въ такой системѣ:

четныя
- a) самое сильное въ началѣ 4-й стопы послѣ цезуры (на 10 слогѣ)
- b) слѣдующія за нимъ по силѣ въ началѣ 2-й стопы (на 4 слогѣ) и въ началѣ 6-й стопы (на 16 слогѣ)

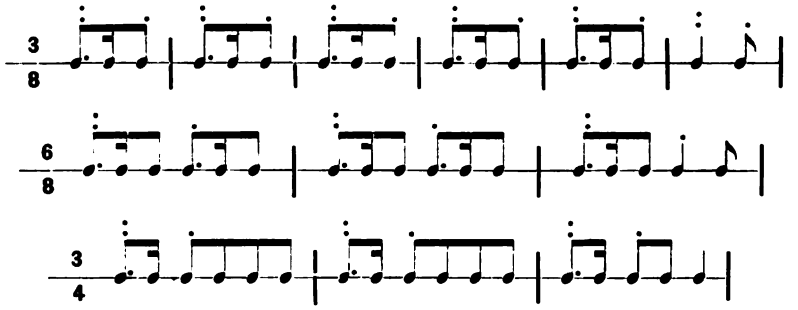
нечетныя
- c) самыя слабыя въ началѣ 1-й стопы (на 1 слогѣ) въ началѣ 3-й стопы (на 7 слогѣ) въ началѣ 5-й стопы (на 13 слогѣ)

Вотъ въ примѣръ образецъ такого стихотворнаго гексаметра:

Какъ-то по ⁴озеру съ удочкой | ¹⁰ѣздилъ рыбакъ въ перелѣскѣ.
Рыба почти не ловилась и | сталъ онъ домой собираться.
Вдругъ и поймалась одна да та | кая красивая рыбка,
Что ни перомъ описать, ни въ сло | вахъ разсказать не съумѣешь.

(Г. Данилевскаго: „Озеро-Слободка“ въ полномъ собраніи сочиненій III. 4. стр. 329).

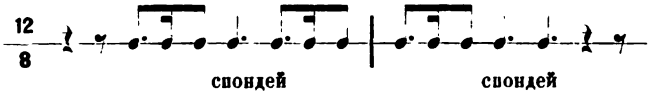
Окончанія хореическія, главное удареніе на 10 слогѣ, второстепенныя на 4 и 16 слогѣ; стихъ дѣлится цезурою на 2 полустиха, причемъ иногда она разрѣзываетъ слово. Ничего подобнаго этому устройству мы не встрѣчаемъ ни въ текстѣ, ни въ напѣвѣ русской пѣсни, которую Мельгуновъ желаетъ уподобить древне-греческому гексаметру. Какъ ни уложить напѣвъ пѣсни „ночка моя ночка“, въ тактъ ли $^3/_8$ или $^6/_8$, или $^3/_4$, каждый разъ получаются не тѣ акценты тактовые, которые нужны для гексаметра, т. е. *ихъ обоюдные акценты не совпадаютъ*, какъ это видно изъ слѣдующаго примѣра:



	Въ гексаметрѣ	въ тактѣ $^3/_8$	въ тактѣ $^6/_8$	въ тактѣ $^3/_4$
Главные акценты:	на 10 слогѣ	1.4.7.10.13.16.	1. 7. 13.	1. 7. 13.
второстепенные акц.:	на 4 и 16 сл.	2.5.8.11.14.17.	4. 10. 16.	3. 9. 15.
слабые акценты:	на 1. 7. 13.	„ „ „	3.6.9.12.15.17.	5. 11. 17.

Вообще гексаметръ, имѣющій лишь одинъ главный акцентъ, нельзя написать въ тактовой системѣ иначе, какъ въ тактѣ $^{12}/_{8}$ въ такомъ видѣ, какъ мы его изложили выше.

Этихъ примѣровъ, полагаемъ, достаточно для того, чтобы показать, что уподобленіе размѣра народныхъ русскихъ пѣсень (текста и напѣва) размѣру древне-греческихъ метровъ и стиховъ— *произвольно, и не имѣетъ подъ собою научной почвы.* Акценты русскаго языка не могутъ замѣнить собою недостающей ему просодіи, которая у грековъ была основою метра. Прибавимъ еще, по поводу гексаметра, что—вслѣдствіе своего легкаго, подвижнаго характера—онъ считался греками по преимуществу „героическимъ“ стихомъ; имъ слагались античныя героическія поэмы. Въ этотъ стихъ жрецы Дельфійскаго оракула облекали также свои изрѣченія. Греки впрочемъ умѣли умѣрять подвижность гексаметра, подбавляя къ нему хорея не только въ концѣ, но и въ срединѣ стиха, а еще болѣе замедлять его введеніемъ спондея или двухъ протяжныхъ, тяжелыхъ слоговъ подъ рядъ; напр.



Но это не измѣняло внутренняго распорядка акцентовъ, ритмическихъ иктовъ гексаметра.

Въ русской народной музыкѣ слова творились одновременно съ напѣвомъ, но потомъ новыя слова подкладывались подъ готовыя мелодіи, какъ въ готовые музыкальные фасоны, причемъ полустишіе дѣлило время на равныя участки, — почему и играло роль метра (единицы) въ народной музыкѣ. Внутренній распорядокъ этого метра давался музыкою, но это не исключало извѣстной правильности его и въ текстѣ, какъ мы видѣли выше, т. е. однообразной группировки числа слоговъ и акцентовъ въ полустишіяхъ; въ случаѣ недостатка въ слогахъ, прямо вставлялись разныя частицы или слова подъ ноты напѣва; въ случаѣ же излишка, нота дѣлилась на меньшія ноты ради словъ.

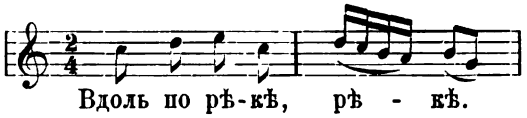
Если бы народное русское стихосложеніе было построено на различіи долгихъ и краткихъ слоговъ, говоритъ, между прочимъ, и профессоръ *Потебня**), то невозможно было бы то явленіе, что, при оставленіи въ шестисложномъ полустишіи тѣхъ же словъ, оно— посредствомъ вставки новаго слова—можетъ быть превращено въ восьмисложное безъ нарушенія правильности размѣра; напримѣръ:

*) *А. Потебня.* Малорусская народная пѣсня по списку XVI вѣка (см. филологическія записки 1877. Воронежъ).

Ой Боже-жъ мій, Боже,
Ой Боже-жъ мій, милый Боже *).

Поэтому мы смотримъ, какъ на недоразумѣніе—приравненіе Мельгуновымъ русскаго народнаго стиха къ метрической стопѣ, а этой послѣдней къ тактовой единицѣ, изъ которой составляется тактъ; напримѣръ, напѣвъ въ $^2/_4$, въ коемъ полустихъ (мотивъ) занимаетъ два такта, онъ называетъ четырех-стопнымъ (tetrapodia), принимая каждую четверть за стопу.

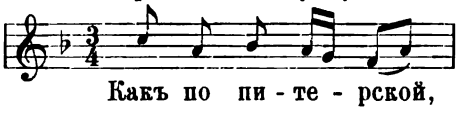
(Сборникъ Мельгунова, вып. 1, № 2).



Напѣвъ въ $^3/_4$, въ коемъ полустихъ (мотивъ) занимаетъ одинъ тактъ, онъ называетъ трех-стопнымъ.

(Сборникъ Мельгунова, вып. 1, № 5).

Tripodia, по Мельгунову.



Греческая стопа—всегда *нечетная*, состоящая изъ трехъ частей времени,—и *русская*, *растяжимая* стопа—допускающая и большее и меньшее количество слоговъ въ данномъ участкѣ времени, съ однимъ лишь главнымъ акцентомъ—*имѣютъ между собою весьма мало общаго*. При перенесеніи же русской стопы—въ сущности полустиха—въ современную тактовую систему, является столкновеніе акцентовъ текста и напѣва съ тактовыми акцентами (какъ это будетъ выяснено ниже).

Словомъ, въ упомянутомъ уподобленіи смѣшано нѣсколько неоднородныхъ явленій. Поэтому, мы назовемъ неподходящими къ дѣлу и примѣненія Агреневой греческихъ названій къ русскимъ народнымъ пѣснямъ **); напримѣръ, стихъ: „а мы просо сѣяли, сѣяли“ она находитъ дактило-хореическимъ. Но въ немъ есть и пиррихій, и хорей, и дактиль: „а мы | просо | сѣяли |“. Главное же то, что по грамматическимъ удареніямъ не строится русскій народный стихъ. Въ немъ центръ стопы или полустиха составляетъ главный акцентъ (смысловое ударение Голохвастова, реторическое

*) См. *Срезневскаго*: Мысли объ исторіи русскаго языка, 107—8.

**) *Ольга Агренева*. О народной поэзіи и пѣснѣ (Русская мысль 1881. Ноябрь).

Востокова). И въ этомъ полустихѣ, главное удареніе на слогѣ сѣ-(яли), какъ это видно и по напѣву. Случайно могутъ встрѣчаться и въ русскихъ народныхъ стихахъ стопы, подобныя греческимъ, но таковыя не составляютъ основы строенія народнаго русскаго стихосложенія; напримѣръ:

„По горáмъ горáмъ, по крутúмъ горáмъ„ (анапестъ съ ямбомъ).
„Какъ у нáсъ во дерéвнѣ„ (анапестъ).
„Во полѣ берéзонька стоúла“ (изонъ съ хореемъ).

Но подобныя метрическія стопы не представляютъ однообразной основы строенія, въ одной и той же пѣснѣ мѣняются, не подчиняясь опредѣленному плану, и не принимаются въ разсчетъ въ напѣвѣ.

Такого-же мнѣнія объ этомъ предметѣ держится и профессоръ *Потебня* *). „Ни количество тоническихъ ударенiй (въ отдѣльныхъ словахъ), ни ихъ мѣсто не опредѣлено въ полустишіи: ихъ можетъ быть отъ одного до четырехъ. Говорить здѣсь о ямбахъ, хореяхъ и т. п., хотя бы и тоническихъ, нѣтъ другаго основанія, кромѣ школярской рутины. *Единственный народный метръ есть полустишіе.* Размѣръ народной пѣсни возникаетъ первоначально вмѣстѣ съ напѣвомъ, почему синтаксическое дѣленіе стиха совпадаетъ съ естественнымъ дѣленіемъ напѣва. Въ пѣніи, тоническое удареніе не замѣтно или мало замѣтно, такъ что отъ пѣнія легко сдѣлать ошибочное заключеніе къ ударенію въ просторѣчіи. Этимъ объясняется то, что и при русскомъ, подвижномъ, удареніи, и при польскомъ, падающемъ на предпослѣдній слогъ, размѣръ пѣсни можетъ оставаться одинъ и тотъ-же“.

По этому же вопросу, Нейманъ представилъ въ журналъ „Кіевская старина“ **) нѣкоторыя наблюденія, подтверждающія вышесказанное. Поработавъ надъ изученіемъ строя народнаго южнорусскаго стиха, Нейманъ нашелъ въ немъ два типа: 1) одинъ стихъ древняго склада, какой проявляется въ веснянкахъ, щедрівкахъ, колядахъ и купальныхъ пѣсняхъ; 2) другой стихъ *новаю* склада, проявляющійся въ позднѣйшихъ пѣсняхъ.

Въ первомъ преобладаетъ логическое удареніе (нашъ главный акцентъ полустишія), но нѣтъ стопнаго, метрическаго построенія; во второмъ является уже стопное строеніе.

*) *А. Потебня:* Малорусская народная пѣсня.

**) *Кіевская старина*, 1883, т. VI. Августъ. *В. Г. Нейманъ.* Куплетныя стороны народной южно-русской пѣсни.

Наиболѣе распространенная форма древняго южно-русскаго стиха такова: полустихъ въ 5 слоговъ сочетается съ такимъ-же полустихомъ—въ стихъ, а два такихъ стиха въ строфу (или, какъ ее называетъ Нейманъ, „куплетъ“, т. е. двоестишіе).

$$\underset{\text{стихъ.}}{(\underset{\text{число слоговъ.}}{5}+5)}+\underset{\text{стихъ.}}{(\underset{\text{число слоговъ.}}{5}+5)}=\text{строфѣ или куплету.}$$

Такой стихъ болѣе свойственъ *колядкамъ:*

Ишли молодцѝ | рано зъ цѐрковци
Ой ишли, ишлѝ | раду рàдили.

Дожиночнымъ пѣснямъ свойственна другая схема двустишія:

$$\underset{\text{стихъ.}}{(\underset{\text{число слоговъ.}}{4}+3)}+\underset{\text{стихъ.}}{(\underset{\text{число слоговъ.}}{4}+3)}=\text{строфѣ.}$$

Стало быть, и по изслѣдованіямъ Неймана, наименьшая недѣлимая единица южно-русскаго стихосложенія есть полустихъ.

Въ стихѣ новаго склада замѣчены имъ преобладающія полустишія въ 8 слоговъ въ сочетаніи съ полустихомъ въ 6 слоговъ; именно:

$$\underset{\text{стихъ.}}{(\underset{\text{число слоговъ.}}{8}+6)}+\underset{\text{стихъ.}}{(\underset{\text{число слоговъ.}}{8}+6)}=\text{строфѣ.}$$

Потомъ, по степени употребительности, слѣдуетъ строфа такого устройства:

$$\underset{\text{стихъ.}}{(\underset{\text{число слоговъ.}}{8}+8)}+\underset{\text{стихъ.}}{(\underset{\text{число слоговъ.}}{8}+8)}=\text{строфѣ.}$$

Въ стихѣ новаго склада, по замѣчанію Неймана, явно замѣтно стопное построеніе съ преобладающимъ метромъ „хореемъ“, который часто смѣшивается съ амфибрахіемъ; чистый ямбъ встрѣчается очень рѣдко. Но судя по примѣрамъ, приводимымъ Нейманомъ, участіе метра не систематично: онъ постоянно мѣняется и не выдерживается, такъ что появленіе его не носитъ характера преднамѣренности, а скорѣе случайности, нравящейся слуху; часто метръ приходится притягивать „за волосы“ и создавать для него фиктивныя ударенія въ словахъ.

Появленіе метра въ южно-русскомъ стихосложеніи, вѣроятно, слѣдуетъ приписать частью польскому вліянію, а частью сношеніемъ южной Россіи съ цесарской землей, нѣмцами, волохами и т. п.

Вообще, можно признать, что характерные признаки русскаго народнаго стихосложенія суть въ то-же время и признаки

древности. Эти признаки мы уже достаточно выяснили: параллелизмъ, строфное строеніе (двустишіе), стихъ изъ двухъ полустиховъ, полустихъ съ однимъ главнымъ акцентомъ и отсутствіе метрическаго строенія. Все это роднитъ русское народное стихосложеніе съ древнѣйшими версификаціями азіатскаго востока.

Греческая метрика и ритмика,—какъ вѣтвь отъ корня первобытной азіатской версификаціи,—видоизмѣнившись и преобразившись, легла въ основу западно-европейскихъ культурныхъ версификацій.

Имѣя въ виду указанные выше признаки, а также появленіе въ пѣснѣ новыхъ словъ, выражающихъ новые предметы или понятія, не трудно подмѣчать искаженія и позднѣйшія вставки въ народной поэзіи.

Напримѣръ: пѣсня несомнѣнно древняя по напѣву и тексту

„У воротъ, воротъ, воротъ“

(сборникъ Балакирева. № 38), рядомъ съ стихами:

„Ай Дунай мой Дунай“

даетъ и такіе стихи:

„Чаемъ-кофеемъ поить,
И конфектами кормить“.

Въ древнѣйшей пѣснѣ съ напѣвомъ „Ладо, ладо“! встрѣчается выраженіе „Иванушка *щеголекъ* (№ 37, сборникъ Балакирева),—или напримѣръ такіе стихи: „что на свѣтѣ прежестокомъ — прежестокая любовь“! (№ 36, сборникъ Балакирева); „возьми въ ручки пистолетикъ“; „напиши на гробѣ надпись“; „полно сердце во мнѣ ныть и изнывать“; „коленкорова рубашка къ тѣлу льнетъ“, „матушка въ карету сажаетъ“ (въ пѣснѣ: матушка, да и что-же въ полѣ пыльно, № 12, сборникъ Прокунина—Чайковскаго) и т. п.

Кто-же сразу не видитъ въ нихъ позднѣйшихъ вставокъ и искаженій?—Множество подобныхъ примѣровъ и поддѣлокъ подъ народный ладъ встрѣчается во всѣхъ нашихъ сборникахъ народныхъ пѣсень и, конечно, въ томъ не виноваты составители: они записывали такъ, какъ слышали, безъ критической оцѣнки источника. Возстановленію правильнаго текста весьма часто помогаетъ сличеніе варіантовъ текста одной и той-же пѣсни.

ГЛАВА IX.

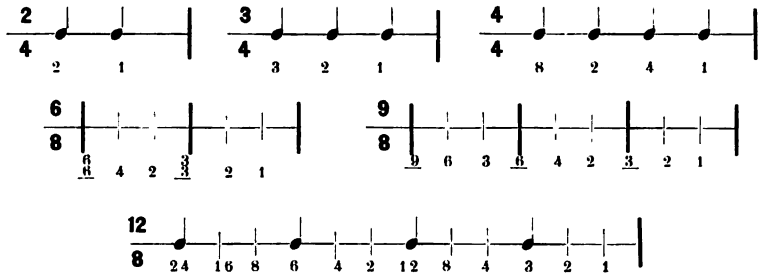
Тактовая система и ея оторванность отъ живаго слова. Четные и нечетные, составные и не симметричные такты. Распредѣленіе въ нихъ акцентовъ. Перемѣщаемость ударенія въ нѣкоторыхъ тактахъ. Нарушенія ритма въ тактовой системѣ: синкопы, ферматы, нечетныя мелкія дѣленія, пріемы исполненія и различные музыкальные знаки. Русская народная музыка образовалась ранѣе тактовой системы. Различная степень древности напѣвовъ и ихъ варіанты. Ритмическія измѣненія напѣвовъ при укладкѣ ихъ въ ноты и такты. Пріемы Бартнянскаго и возраженія Львова. Псевдо-народныя пѣсни. Отзывы Ларош и Сѣрова по поводу ритма русскихъ народныхъ пѣсень. Ритмъ для глаза и ритмъ для слуха. Несоотвѣтствія между акцентами народной пѣсни и тактовыми акцентами. Разборъ пѣсень „какъ подъ яблонькой“ и „небыло вѣтру“. Отношенія напѣва къ тексту. Главный акцентъ народнаго полустиха или такта.

Русскія народныя пѣсни сочинены давно, и нѣкоторыя изъ нихъ относятся къ незапамятной древности, а тактовая система въ нынѣшнемъ ея видѣ существуетъ не болѣе четырехъ вѣковъ. Не удивительно, если многіе, особенно древніе, напѣвы, не укладываются въ нашу современную тактовую систему. [Здѣсь не мѣсто входить въ подробное изложеніе этой системы. Мы приведемъ лишь нѣкоторыя болѣе характерныя черты ея].

Тактъ не связанъ, подобно метру, со словомъ,—онъ скорѣе представляетъ собою безтѣлесный, отвлеченный принципъ или планъ, который можно наполнить какимъ угодно матеріаломъ. Наполненный музыкальными нотами, онъ представляетъ музыкальный тактъ. Главное въ немъ — перемежаемость акцентовъ сильныхъ со слабыми, которая, повторяясь періодически и однообразно, устанавливаетъ извѣстную единицу времени, въ свою очередь подѣленную на болѣе мелкіе участки (канву). Такое дѣленіе времени на сочлененные участки составляетъ психо-физическую потребность человѣческаго организма, т. е. его нервной системы. Имѣя опредѣленную мѣру, сознаніе наше измѣряетъ имъ ощущаемое движеніе тоновъ, расчленяетъ его на части, совокупляетъ ихъ и удерживаетъ въ памяти.

Такты бываютъ четные и нечетные. $^2/_4$, $^3/_4$ и $^4/_4$—вотъ основныя формы музыкальнаго такта. Если силу наиболѣе слабаго акцента

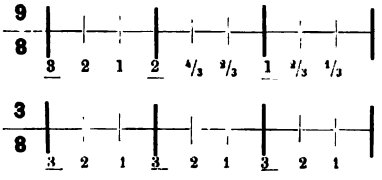
обозначить цифрою 1, то прочіе акценты представятся намъ въ слѣдующемъ видѣ:



Во второй и въ третьей линейкахъ обозначены такты составные, происходящіе отъ дѣленія четверти на три восьмыхъ, именно: $^{6}/_{8}$, $^{9}/_{8}$ и $^{12}/_{8}$.

Находящіяся подъ линейкою цифры обозначаютъ сравнительную силу акцентовъ каждой части такта, выведенныя Морицомъ Гауптманомъ (въ его сочиненіи die Natur der Harmonik und Metrik) изъ весьма остроумныхъ соображеній о теоріи такта.

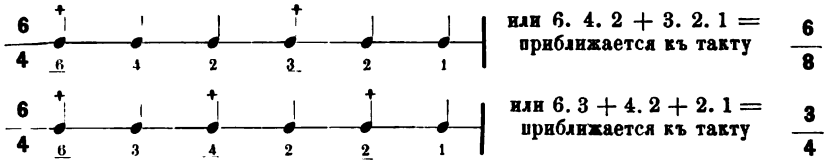
Главные акценты тактовъ четвертныхъ и тактовъ съ подѣленными четвертями (на $^{3}/_{8}$) совпадаютъ, но послѣдніе типы такта вносятъ съ собою болѣе разнообразія акцентовъ въ каждой отдѣльной части такта. Поэтому, напримѣръ, тактъ $^{9}/_{8}$ нельзя смѣшивать съ тактомъ $^{3}/_{8}$, взятымъ три раза, ибо у нихъ акценты неодинаковы.



Въ тактѣ $^{3}/_{4}$, акцентъ можетъ иногда перемѣщаться на третью часть и такимъ образомъ отличать не начала, а *концы* тактовъ, какъ это бываетъ въ стихахъ съ риѳмами или съ удареніями на послѣднемъ слогѣ. Объяснить это можно тѣмъ, что наше сознаніе, при первомъ ударѣ (или звукѣ), приготовлено къ естественной болѣе легкой *четной* группировкѣ, и потому, принявъ второй ударъ за слабый, ожидаетъ въ третьемъ ударѣ встрѣтить болѣе сильный акцентъ новой четной пары ударовъ. Вмѣсто того, это оказывается нечетная группа, что̀ и разъясняется лишь съ четвертымъ ударомъ. Поэтому, третій ударъ, встрѣчаясь въ нашемъ сознаніи съ выжидательнымъ, колеблющимся состояніемъ и получивъ акцентъ

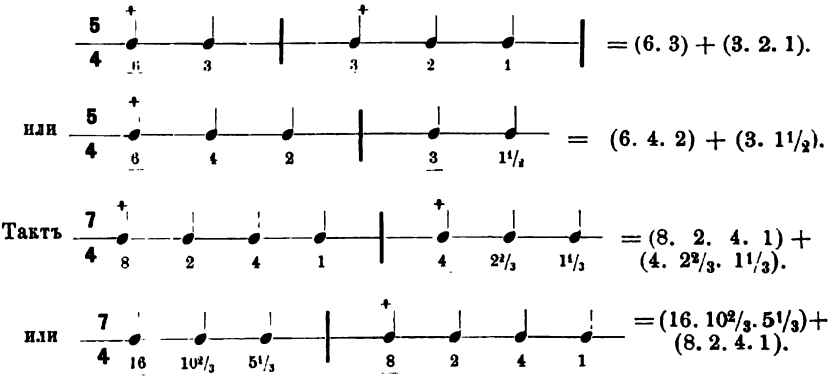
(въ предположеніи, что это сильная часть новой четной пары), можетъ сохранять его и въ слѣдующихъ повтореніяхъ нечетной группы, т. е. и въ слѣдующихъ тактахъ. Такой акцентъ на третьей части встрѣчается нерѣдко въ мазуркахъ, въ инструментальныхъ scherzo съ быстрымъ темпо и т. п.

Далѣе,—„*перемѣщаемостью*“ своихъ акцентовъ отличаются еще слѣдующіе фасоны: $^6/_4$, $^3/_2$, $^5/_4$ и $^7/_4$. Тактъ въ $^6/_4$ можетъ дѣлиться и на 2, и на 3 части; напримѣръ:



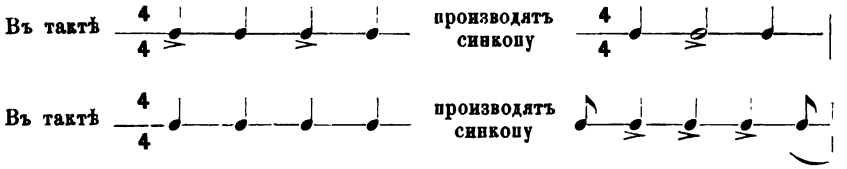
Такое же дѣленіе на 2 и на 3 допускаетъ и тактъ $^3/_2$. Стало быть, оба эти такта $^6/_4$ и $^3/_2$ могутъ принимать и четную и нечетную группировку.

Въ несимметричныхъ составныхъ тактахъ, акценты могутъ перемѣщаться вслѣдствіе того, что наше сознаніе дѣлитъ ихъ на двѣ неравныя группы: четную и нечетную, причемъ онѣ могутъ мѣняться мѣстами: одна впереди, другая назади, или-же на оборотъ; напримѣръ:

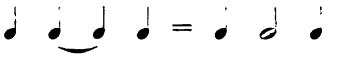


Такимъ образомъ, мы видимъ, что психо-физическое мѣрило наше въ музыкальномъ послѣдованіи тоновъ всего легче усваиваетъ себѣ четные фасоны акцентовъ: 2. 1 и 8.4.2.1. Въ нечетномъ фасонѣ акцентовъ, оно допускаетъ два типа: 3.2.1 или 2.1.3; а въ производныхъ и составныхъ фасонахъ ($^6/_4$, $^3/_2$, $^5/_4$, $^7/_4$), оно допускаетъ двухъ родовъ группировку съ перемѣщеніемъ акцентовъ внутри такта. Въ самой тактовой системѣ уже допускаются такъ сказать нарушенія однообразія, ибо при одномъ и томъ-же тактѣ можно

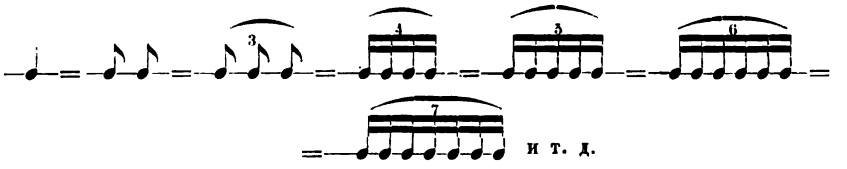
мѣнять внутреннюю его группировку. Кромѣ того, есть и прямое средство нарушить расположеніе акцентовъ съ помощью такъ называемой *си́нкопы* (syncope, contre-temps), которымъ въ музыкѣ называется усиленіе или продленіе тона на несвойственной части такта; напримѣръ удареніе на слабой части.



Си́нкопа происходитъ отъ сліянія двухъ сосѣднихъ тоновъ въ одинъ, посредствомъ связи (liga), причемъ сліяніе начинается на слабой части такта.



Далѣе, дѣлятъ четверть иногда не на двѣ, а на три восьмыхъ (тріоли), или на 5 восьмыхъ (квинтоли), 6 восьмыхъ (секстоли) и т. д.



Тогда являются несоизмѣримыя группы мелкихъ нотъ, которыя, при быстромъ послѣдованіи тоновъ, почти незамѣтно нарушаютъ правильность такта.

Важное нарушеніе ритма составляетъ такъ называемая „фермата“ (fermata, point d'orgue, или point d'arrêt), которая прерываетъ теченіе такта и производитъ искусственную остановку на одной нотѣ, для чего надъ нею ставится особый знакъ (𝄐 corona, couronne).

Наконецъ, самыя важныя нарушенія однообразія такта и ритма вносятся „исполненіемъ“, которое всю силу своей выразительности почерпаетъ именно въ нарушеніи математически-отвлеченнаго, правильнаго однообразія тактовой системы. *Эти нарушенія, составляя необходимое дополненіе безжизненной тактовой системы, оторвавшейся отъ живаго слова*, выражаются множествомъ общепринятыхъ въ музыкѣ названій, которыя всѣ выражаютъ или замедленія, или ускоренія нормальнаго движенія, или особые, выходящіе изъ правила, акценты (усиленія или ослабленія тоновъ) и способы соединенія или

расчлененія звуковъ. Таковы выраженія: accelerando, ritardando, ritenuto, callando, morendo, legato, staccato, sforzando, stringendo, rubato и т. д. Надлежащее значеніе всего этого дополнительнаго арсенала орудій нарушенія тактовой системы читатель можетъ оцѣнить, ознакомившись съ капитальнымъ трудомъ французскаго ученаго М. Люсси „О музыкальномъ выраженіи“ *).

Обращаясь за симъ къ русскимъ народнымъ пѣснямъ, мы должны допустить, что напѣвы большинства ихъ созданы въ то время, когда еще не существовало тактовой системы, т. е. въ древніе и средніе вѣка, а самые древніе напѣвы, встрѣчаемые не только въ русской народной музыкѣ, но и на азіатскомъ востокѣ (и въ Индіи) могли сложиться далеко ранѣе метрической системы древнихъ грековъ. Но какъ напѣвы творились не въ одной только древности, а постоянно, и какъ низшіе классы все-же не могли вовсе избѣгать извѣстнаго вліянія высшихъ, культурныхъ классовъ, то вліяніе метрики, музыкальной и тактовой системы, могло отражаться временами и на народномъ творчествѣ. Русскій народъ могъ слышать пѣсни другихъ національностей или племенъ, онъ подвергался вліянію церковныхъ пѣснопѣній въ церкви,—а эти пѣснопѣнія могли оказывать свое вліяніе;—нѣкоторые народные напѣвы слагались композиторами изъ духовнаго званія. Извѣстно, что напримѣръ линейная нотная система съ знаками (нотами), обозначавшими ихъ ритмическое значеніе, появилась въ южнорусской церкви уже въ концѣ 16 вѣка, а съ юга постепенно перешла и на сѣверъ. Тогда-же начало вводиться сначала на югѣ, а потомъ и на сѣверѣ церковное партесное (многоголосное) пѣніе. Въ юго-западной церкви, оно явилось какъ противодѣйствіе уніатству, которое привлекало въ свои церкви величественными звуками органа и его аккордною музыкою. Органу противопоставили многоголосное стройное пѣніе въ кіевской церкви. Поэтому неудивительно, что въ русской народной музыкѣ, въ самомъ общемъ смыслѣ, нѣтъ непремѣннаго, обязательнаго для всѣхъ, одинаковаго типа строенія напѣвовъ по мелодіи и ритму. Есть типы болѣе древніе, менѣе древніе и позднѣйшіе. Между послѣдними можно встрѣтить фасоны строенія, легко укладывающіеся и въ октавную, и тактовую систему по напѣву, а по тексту — въ метрическую (не строго выдержанную). Но болѣе характерныхъ типовъ мы все таки должны искать въ тѣхъ пѣсняхъ или напѣвахъ, которые отличаются древностью. Случается однако-же, что на напѣвъ,

* *Mathis Lussy,* Traité de l'expression musicale. Paris, 1882.

явно древній по строенію, поются слова позднѣйшаго произведенія; на оборотъ-же,—т. е. чтобы слова древнія пѣлись на напѣвъ позднѣйшій — почти не случается, ибо напѣвъ былъ — главное, что передавалось устными традиціями изъ рода въ родъ и что легче укладывалось въ памяти. Это была общая формула, а текстъ—частность, нерѣдко мѣнявшаяся. Не удивительно также, что при отсутствіи письменныхъ знаковъ, напѣвы могли въ устахъ поколѣній кое въ чемъ видоизмѣняться и породить не мало „варіантовъ", которые однакоже на столько схожи въ главномъ, что могутъ распѣваться одновременно. Это обстоятельство даже подало поводъ Мельгунову заключать о присутствіи гармоніи въ русской народной музыкѣ, ибо тѣ ноты (интервалы), въ коихъ расходятся между собою варіанты, бываютъ большею частью гармоничны между собою; напримѣръ:

Очевидно, что избравъ тотъ или другой оборотъ фразы, пѣвецъ вынужденъ былъ, симметріи ради, повторить его и въ другомъ мѣстѣ пѣсни и вмѣстѣ подогнать въ связь съ предъидущими и послѣдующими тонами. Отъ того самъ собою и являлся варіантъ пѣсни. Такъ-какъ при укладкѣ русскихъ народныхъ пѣсень въ ноты мы иначе не можемъ смотрѣть на нихъ, какъ сквозь очки вошедшей въ нашу плоть и кровь тактовой системы, то намъ весьма часто и рѣзко бросаются въ глаза ритмическія отличія пѣсень отъ современныхъ мелодій. Тѣ, которые не понимали исторической основы народнаго ритма,—а большинство и до сихъ поръ не понимаетъ ее,—прямо находили, что эти отличія—ритмическія „неправильности" или капризы необразованнаго простонародья,—и потому не стѣснялись ихъ исправлять.

Предъ нами лежитъ „собраніе русскихъ простыхъ (?) пѣсень съ нотами", изданныхъ въ С.-Петербургѣ въ 1796 г. „третьимъ тисненіемъ" (значитъ, былъ не малый запросъ) съ предисловіемъ автора-собирателя В. Т. (полная фамилія не выставлена). Въ предисловіи В. Т. говоритъ: „я долженъ еще предувѣдомить *охотниковъ* (?), что сіе мнѣ стоило не малыхъ трудовъ, ибо я во всякой почти пѣснѣ находилъ въ рѣчахъ великую неисправность, и принужденъ былъ въ нѣкоторыхъ мѣстахъ *прибавлять* и *убавлять*, *подводя ихъ порядочно подъ ноты*. Что-же касается до голосовъ, то я, прислушиваясь отъ многихъ, нашелъ, что вездѣ поютъ

разными манерами; и такъ старался только сохранить ихъ точность и утвердиться на самыхъ простыхъ голосахъ".

Отчасти подобно этому поступалъ и *Бартнянскій*, отбрасывая ноты въ древнихъ церковныхъ напѣвахъ, произвольно мѣняя ихъ ритмическое значеніе (группируя и удлиняя нѣкоторые тоны) и нарушая правильныя ударенія (просодію) текста—для того, чтобы вогнать эти мелодіи въ рамки симметричнаго ритма и ради удобства гармонизаціи. Это, какъ извѣстно, вызвало впослѣдствіи возраженія А. Ѳ. Львова въ его брошюрѣ: „О свободномъ и не симметричномъ ритмѣ", въ которой онъ защищалъ необходимость придерживаться точно просодіи текста и древняго напѣва, не принося ихъ въ жертву красивой гармонизаціи.

Чехъ Иванъ *Прачъ**) издавшій также одинъ изъ наиболѣе старинныхъ сборниковъ русскихъ народныхъ пѣсень (великорусскихъ и малорусскихъ), въ своемъ предисловіи къ нему говоритъ: „что касается до стихосложенія русскихъ пѣсень, можно сказать, что оно представляетъ стихи *многоразличныхъ родовъ и мѣръ*. Во всѣхъ однако-же разнообразныхъ его видахъ встрѣчается правильность просодіи, удивительное согласіе сей послѣдней съ музыкою, пріятная для слуха плавность и частыя, естественныя отдохновенія для голоса". Къ этому составитель прибавляетъ: „ни простота, ни цѣлость онаго (русскаго народнаго пѣнія), ни украшеніемъ, ни поправками (иногда странной (?) мелодіи) нигдѣ не нарушены".

Замѣчанія Прача слишкомъ общи для того, чтобы на нихъ останавливаться. Тѣмъ не менѣе, говоря о согласіи просодіи съ музыкою, онъ не замѣчаетъ того, что акценты и долготы напѣва не рѣдко не совпадаютъ съ акцентами отдѣльныхъ словъ, хотя на главномъ акцентѣ полустиха всегда есть согласіе съ напѣвомъ. Къ тому-же, въ сборникѣ Прача нигдѣ не встрѣчается перемѣнъ такта внутри пѣсни, тогда какъ это бываетъ не рѣдко необходимо. При ближайшемъ же разсмотрѣніи текста и напѣвовъ его сборника приходится почти половину записанныхъ имъ пѣсень отнести не къ чисто народной, а къ такъ называемой псевдо-народной музыкѣ, смягченной, сглаженной и частью искаженной городскими исполнителями. Не мало у него также пѣсень новѣйшей формаціи, сбивающихся на мѣщанскую шансонетку или на продуктъ писарского творчества. Напримѣръ:

*) *И. Прачъ:* Собраніе русскихъ народныхъ пѣсень. С.-Петербургъ, 2-е изданіе 1806.

Чѣмъ тебя я огорчила, ты скажи, любезный мой?
(№ 23). Или тѣмъ, что полюбила, потеряла свой покой?
Ни покоя, ни здоровья не жалѣла для тебя.

(№ 30, изъ плясовыхъ). За долами, за горами, за лѣсами, межъ кустами,
Лужечекъ тамъ былъ (bis).
На лужку росли цвѣточки, вокругъ милы ручеечки
Блистали въ струяхъ (bis) (?) и т. д.

Или, напр., такого рода стихи:

Духи, пудра и помада, для дѣвченокъ все то надо
Себя украшать (bis).
Опахаломъ всегда машетъ, въ маскарадахъ пляшетъ,
Шашурка моя размиленькая (bis) и т. п.

Подобныя пѣсни могутъ распѣваться арфистками или цыганками въ городскихъ трактирахъ, но съ деревенскою жизнью онѣ не имѣютъ ничего общаго. Тѣмъ не менѣе, въ концѣ 18 и началѣ 19 вѣка такими пѣснями восхищались, принимая ихъ за настоящія народныя (какъ напр. „вотъ на пути село большое“, „сарафанъ“ Варламова, „соловей“ Алябьева), и за границей ихъ прямо называли „airs nationaux russes“. Такія мнимо-патріотическія пѣсни, какъ ихъ называетъ между прочимъ и *Ларошъ**), долгое время оттѣсняли на задній планъ неподдѣльную народную музыку, не смотря на то, что „со старинными, коренными напѣвами русскаго народа онѣ ничего общаго не имѣютъ“ **). Въ той-же статьѣ, по поводу ритма народныхъ пѣсень въ малорусскомъ сборникѣ Рубца, Ларошъ замѣчаетъ: „онъ часто ошибается въ ритмѣ. Напечатанныя имъ пѣсни поются не въ *томъ* *тактѣ*, въ которомъ онъ ихъ слышитъ, пропорціи долгихъ и короткихъ нотъ въ нихъ не тѣ, которыя онъ записываетъ. Онъ усвоилъ себѣ непримѣнимую къ русскимъ мелодіямъ манеру писать ихъ во что-бы то ни стало безъ перемѣны такта. Между тѣмъ, онъ видитъ, что все у него выходитъ не вѣрно и старается помочь себѣ ферматами, ставя ихъ безъ всякаго разбора на слабыя времена, на восьмыя, на шестнадцатыя, даже на тридцать вторыя. Короткая нота должна выходить длинною, такъ что исполнитель совершенно теряется“.

Въ сборникѣ-же Лисенко, частыя перемѣны такта дали Ларошу поводъ замѣтить, что „ритмическая постройка мелодіи представляетъ сложность, столь любимую затѣйливою русскою фантазіею“. Подобный же отзывъ о разнообразіи ритма восточныхъ народныхъ

*) „Голосъ“ 1873 г. № 252. Музыкальные очерки Ларош а.
**) Тамъ-же.

пѣсень, также какъ и русскихъ, встрѣчаемъ и у автора статьи въ „Голосѣ“ *) по поводу „сборника новогреческихъ мелодій“ Бурго-Дюкудрэ.

Авторъ, подписавшійся тремя звѣздочками ***, замѣчаетъ, что „часто въ той-же пѣснѣ музыкальныя фразы состоятъ изъ неодинаковаго числа тактовъ: часто даже тактъ мѣняется въ той-же самой пѣснѣ. И эти ритмическія *неправильности* придаютъ пѣснямъ особенную прелесть, выразительность, оригинальность; при такихъ капризныхъ, мѣняющихся ритмахъ, совершенно не мыслимъ тотъ оттѣнокъ пошлости, который способенъ сообщить музыкѣ ритмъ рѣзкій, однообразный и долго продолжающійся“.

Сѣровъ, которому принадлежитъ честь перваго почина въ научной разработкѣ вопроса о русской народной пѣснѣ **), по поводу ихъ ритма говоритъ: „въ русскихъ пѣсняхъ является та особенность, что ритмъ ихъ чрезвычайно свободенъ, капризенъ и весьма не похожъ на обыкновенные ритмы обще-европейской музыки. Тамъ преимущественно въ ходу $^4/_4$, $^2/_4$, $^3/_4$, $^3/_8$, $^6/_8$ и тріолетные варіанты этихъ же ритмовъ ($^{12}/_4$ или $^{12}/_8$, $^9/_8$ и т. п.). Въ русской пѣснѣ преобладающіе ритмы $^4/_4$ и $^2/_4$; $^3/_4$ и $^3/_8$ только въ медленныхъ протяжныхъ пѣсняхъ, иногда плясовыхъ; ритмъ $^6/_8$ для русской пѣсни, и въ медленномъ, и скоромъ движеніи, совершенно чужой. За то весьма нерѣдки ритмы въ $^5/_4$ и $^7/_4$, въ западно-европейской музыкѣ едва встрѣчаемые. Въ очень многихъ случаяхъ правильное дѣленіе на такты для русской пѣсни дѣло—вовсе не подходящее. А для музыкальнаго мастера, воспитаннаго по нѣмецки, лишась форменной дисциплины строгаго такта—вся музыка больше не существуетъ. Нѣмцы возвели даже въ педагогическое правило: der Tact ist die Seele der Musik (тактъ—душа музыки), смѣшивая въ этомъ случаѣ слово „тактъ“ съ понятіемъ „ритмъ“, что вовсе не одно и то-же“.

Изъ приведенныхъ отзывовъ видно, что если смотрѣть на ритмъ русской народной музыки съ современной точки зрѣнія, т. е. требовать отъ нея нашего такта, то она не подчиняется всѣмъ его требованіямъ и не укладывается въ нашу тактовую систему, и это оттого, что тактъ есть отвлеченный принципъ, своего рода метръ, оторвавшійся отъ живаго слова и лишенный матеріальной подкладки. Но какъ только его соединяютъ съ музы-

*) „Голосъ“ 1880 г. № 260. Музыкальные очерки ***.

**) *Сѣровъ*. Русская народная пѣсня, какъ предметъ науки. Музыкальный сезонъ 1870 г. № 6.

кальными тонами, то является тактовая система съ ея необходимымъ дополненіемъ—нарушеніями такта. Безъ такихъ нарушеній не было-бы ни жизни, ни выразительности въ исполненіи и самая тактовая система не имѣла-бы смысла для искусства. Попробуйте точно записать, на ноты и такты, игру или пѣніе виртуоза,—и вы увидите, что они преисполнены нарушеній такта, что собственно и составляетъ поэзію ихъ исполненія. На эти нарушенія композиторы сами указываютъ различными знаками и надписями (ritardando, accelerando и т. п.). Какъ же можно требовать отъ народа, у котораго нѣтъ ни нотъ, ни знаковъ, и музыка котораго передается только устно изъ поколѣнія въ поколѣніе,—чтобы онъ соблюдалъ ту математическую правильность такта, которую мы сами не соблюдаемъ?—Разница лишь въ томъ, что онъ вводитъ нарушенія правильности въ самую конструкцію своей музыки, ибо лишенъ возможности дѣлать объ ней надписи, а мы, соблюдая на бумагѣ (т. е. на нотахъ) правильность, нарушаемъ ее на дѣлѣ, въ практикѣ исполненія. Слѣдовательно *правильность для глазъ* не одно и то же, что *правильность для слуха*. Слухъ охотно принимаетъ всѣ нарушенія правильности такта, даже ритма, если только при этомъ не утрачивается основная почва правильности для сознанія (вѣрнѣе—для безсознательнаго ощущенія); или, другими словами, слухъ допускаетъ временныя неправильности до тѣхъ поръ, пока не утратилъ чувства правильности въ основной постройкѣ произведенія.

Такъ какъ народный тактъ есть полустишіе, то самое правильное было-бы укладывать пѣсню въ ноты и тактъ, *отдѣляя тактовыми черточками одно полустишіе отъ другаго*. При этомъ слѣдуетъ отбросить въ сторону систему тактовыхъ акцентовъ и имѣть *въ виду только главный акцентъ* (удареніе) *полустишія, который почти всегда ударяется и въ напѣвѣ*. Никогда не слѣдуетъ забывать, что, внося въ русскую пѣсню наши тактовыя черточки, мы вносимъ въ народную пѣсню и наши, ей чуждые, акценты.

Для доказательства справедливости этихъ положеній, обратимся къ примѣрамъ.

Вотъ пѣсня протяжная изъ сборника Прокунина, изданнаго подъ редакціей Чайковскаго. № 11.

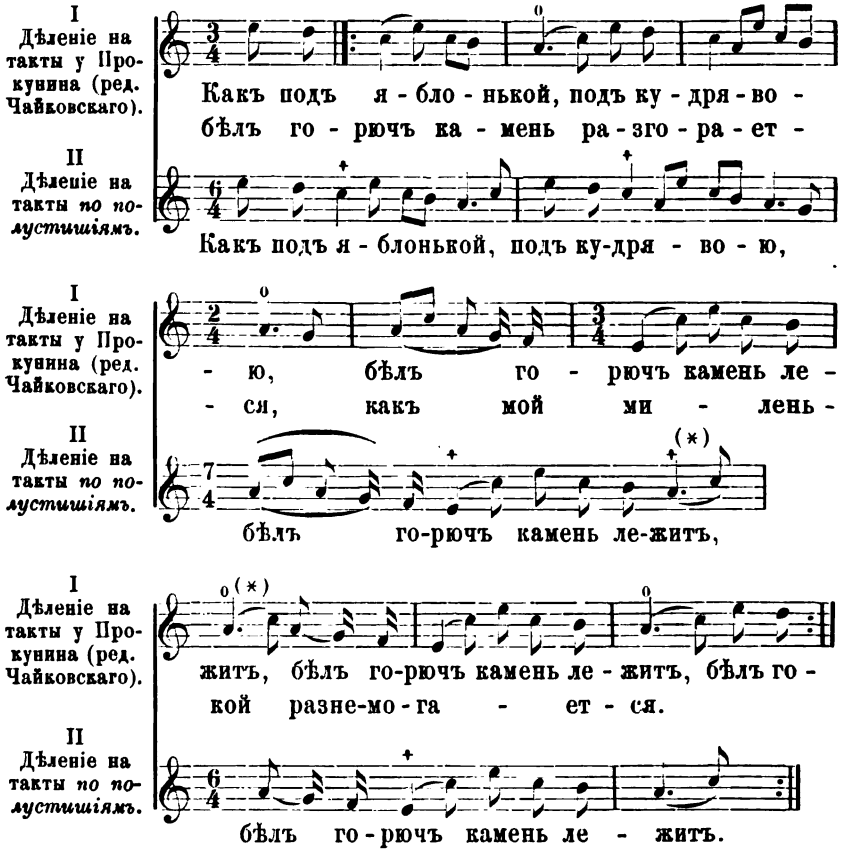
Число слоговъ.

1. Какъ подъ я̀блонькой | подъ кудря̀вою = 5 + 5 = 10
   (3) (3)
2. Бѣлъ горю̀чъ камень | лежѝтъ (2 раза) = 5 + 2 = 7 (2 раза) = 14
   (3) (2)

3. Бѣлъ горючъ камень | разгорàется = 5 + 5 = 10
4. Какъ мой мѝленькой | разнемогается = 5 + 6 = 11 и т. д.

Ударенія перваго полустишія всѣ на 3 слогѣ, ударенія втораго полустиха перемежаются: то на 3, то на 4 слогѣ. Вся пѣсня состоитъ изъ стиховъ приблизительно одинаковыхъ и подѣленныхъ приблизительно одинаково на полустишія (5 + 5 или 6 + 5). Но второй стихъ (5 + 2 = 7) сразу уклонился отъ этого типа, а за то повторяется два раза (14 слог.).

Вотъ самый напѣвъ:



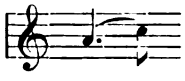
Какъ удобно пѣсня дѣлится на такты по полустишіямъ (въ $^6/_4$ и $^7/_4$) и какъ ясно тогда ея строеніе, не затемняемое лишними акцентами, кромѣ одного главнаго, приходящагося на вторую четверть! (мы обозначили этотъ акцентъ знакомъ +). Напротивъ такты $^3/_4$ и $^2/_4$, вносящіе съ собою затактъ и нѣсколько фик-

тивныхъ удареній (обозначенныхъ знакомъ °), и затемняютъ, и съуживаютъ ширину ритмическаго размаха, дробя его на болѣе мелкія части. Вотъ эти фиктивныя ударенія:

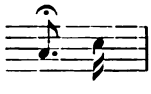
(Яблонь)ко̀й | (кудряво)ю̀
(Ка)мѐнь | (разгорает)ся̀

Тѣмъ не менѣе, пертурбація, внесенная вторымъ короткимъ стихомъ (7 слоговъ) отразилась и въ напѣвѣ; тактъ въ $^{6}/_{4}$, подошедшій подъ нормальный полустихъ, смѣнился тактомъ въ $^{7}/_{4}$, благодаря прибавочной фигурѣ, обозначенной звѣздочкой; но и это нарушеніе симметріи легко улаживается при исполненіи, если эту фигуру написать иначе и снабдить надписью ritenuto или легкой фермато̀й, а именно такъ:

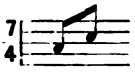
вмѣсто



написать



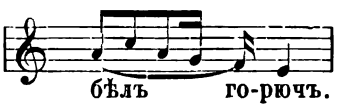
Тогда получится въ напѣвѣ сплошной тактъ въ $^{6}/_{4}$, соотвѣтствующій основному строю полустиха. И весьма вѣроятно, что въ исполненіи пѣсни приближаются къ такой редакціи. Но для *глазъ*, если разсматривать пѣсню въ нашемъ дѣленіи, по полустихамъ, выходитъ симметричнѣе, если фигура, означенная звѣздочкой, стоитъ какъ написано: она составляетъ окончаніе каждаго такта (полустиха). Слѣдовательно, въ исполненіи пѣсни приходится вступать въ компромисъ: удовлетворить слуху (сократить ту фигуру), установивъ одинаковый по времени тактъ и слегка нарушить симметрію строенія; но какъ пѣсня поется въ медленномъ темпо, то это уравненіе вполнѣ достигаетъ своей цѣли, не давая чувствовать слуху маленькаго нарушенія ритма. Тѣмъ не менѣе симметрія строенія все же остается слегка нарушенною перенесеніемъ акцента въ третьемъ полустихѣ на *третью* четверть, тогда какъ въ остальныхъ она стоитъ на *второй* четверти. Весь напѣвъ, по нашему дѣленію, состоитъ изъ четырехъ тактовъ: первые два—повторенія (перваго), вторые два—повторенія (третьяго): т. е. 2-й тактъ повторяетъ первый, а 4-й тактъ повторяетъ третій. *Этой ясности строенія вы вовсе не замѣчаете при обыкновенномъ тактовомъ дѣленіи у Прокунина—Чайковскаю.* Но сравнивъ между собою 3-й и 4-й такты, вы сейчасъ замѣтите, что въ 3-мъ (означенномъ тактомъ $^{7}/_{4}$) есть прибавочныхъ двѣ ноты въ началѣ



которыхъ нѣтъ въ 4-мъ тактѣ. Для чего онѣ вставлены? Для чего это нарушеніе симметріи?—А вотъ для чего: вставка требовалась не для слога *бѣлъ* (въ короткомъ стихѣ), а для всѣхъ вторыхъ стиховъ каждой строфы пѣсни:

бѣлъ горючь камень лежитъ
какъ мой ми - - ленькой раз...
со Ду - най рѣ - ки

Въ этомъ тактѣ, фигура, занимающая 3, 4 и 5 части такта, требовалась для короткаго стиха (камень лежитъ), а для прочихъ вторыхъ стиховъ она слилась въ длинную связную фигуру (legato) на одинъ слогъ;—части же такта, 1 и 2, требовались именно для этихъ вторыхъ стиховъ (какъ мой мил....., со Дунай.....), а для короткаго стиха онѣ слились въ связную фигуру:



бѣлъ го-рючъ.

И такъ, устройство этого такта въ $^{7}/_{4}$ потребовалось вслѣдствіе того, 1) что короткій стихъ въ 7 слоговъ пришлось повторить, 2) что однѣ части такта нужны для всѣхъ остальныхъ (не короткихъ) вторыхъ стиховъ, а другія только для короткихъ стиховъ и 3) что этимъ пріемомъ достигалась нескомканность всего текста пѣсни, не нарушалась ясность строенія пѣсни и прибавкою одной лишней четверти уравнивалось неравенство слоговъ короткихъ и длинныхъ стиховъ. И все же, въ концѣ концовъ, это нарушеніе симметріи *въ исполненіи* на столько смягчается, что остается почти незамѣченнымъ для слуха. Для глаза же, написанное на ноты и такты на бумагѣ, оно вполнѣ замѣтно.

Возьмемъ другой примѣръ изъ сборника Балакирева. Свадебная, № 1.

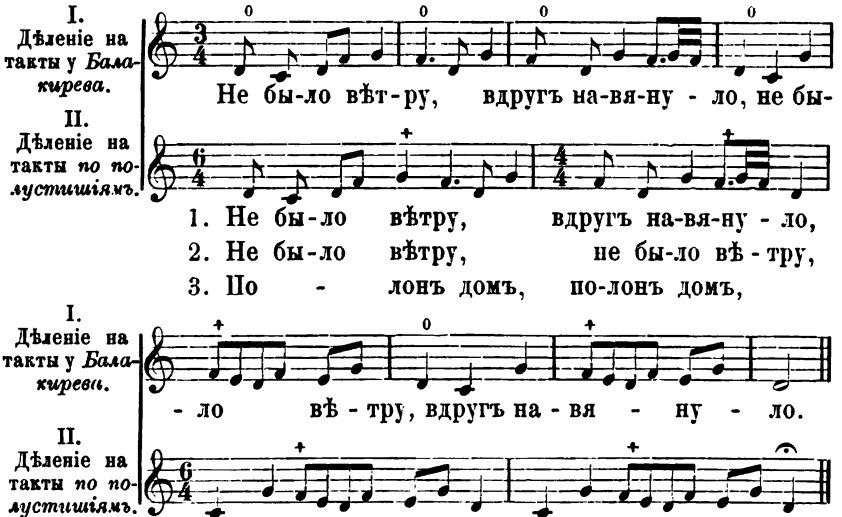
		число слоговъ.
Не было вѣтру,	вдругъ навѣяло,	= 5 + 5 = 10
Не ждала гостей,	вдругъ наѣхали.	= 5 + 5 = 10
Полонъ домъ	вороныхъ коней,	= 3 + 5 = 8
Полны горницы	молодыхъ гостей	= 5 + 5 = 10

(Цифры означаютъ на какомъ слогѣ полустиха ударенія). Почти вся пѣсня состоитъ изъ стиховъ въ 10 слоговъ, по 5 въ каждомъ полустихѣ. Главныя ударенія полустиха почти вездѣ на

3-мъ слогѣ. Есть однако-же и отступленіе въ числѣ слоговъ для единичныхъ стиховъ: такъ,

3-й стихъ имѣетъ	8	слоговъ	$= 3 + 5$
13, 14 и 17 стихъ	9	„	$= 4 + 5$
11-й стихъ	11	„	$= 6 + 5$
9-й стихъ	12	„	$= 6 + 6$

Теперь посмотримъ, какъ остроумно устроенъ напѣвъ для этихъ различныхъ цѣлей:



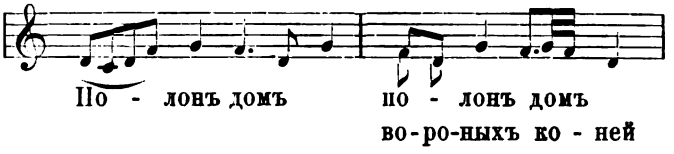
Дѣленіе такта по полустишіямъ (причемъ, конечно, тактовые акценты должны быть отброшены) даетъ строенію пѣсни гораздо болѣе ясности и позволяетъ ее лучше фразировать и акцентировать. При этомъ, собственный акцентъ народнаго такта или полустиха приходится правильно на третью четверть, т. е. именно на слабую часть нашего такта въ $^3/_4$, принятаго у Балакирева. Оттого-то исполненіе русскаго народнаго пѣнія не съ его собственными акцентами, а съ нашими, тактовыми, замѣтно измѣняетъ его характеръ. Эти наносные (фиктивные) акценты мы обозначили значкомъ $\overset{0}{-}$ въ первой нотной редакціи Балакирева; только въ 2-хъ мѣстахъ совпадаютъ акценты обѣихъ редакцій (въ 5 и 7 тактахъ верхней и 3 и 4 тактахъ нижней редакціи). Въ приведенномъ текстѣ подъ напѣвомъ, первый стихъ повторяется два раза. Но вы можете дѣлать какое угодно испытаніе

напѣву,—и онъ удовлетворитъ всевозможныя другія сочетанія частей текста и уравняетъ слоговыя неровности: нужно только въ одномъ случаѣ связать, въ другомъ разбить ноты. Покажемъ нѣсколько примѣровъ (указанія наши будутъ относиться къ нижней редакціи дѣленія по полустихамъ):

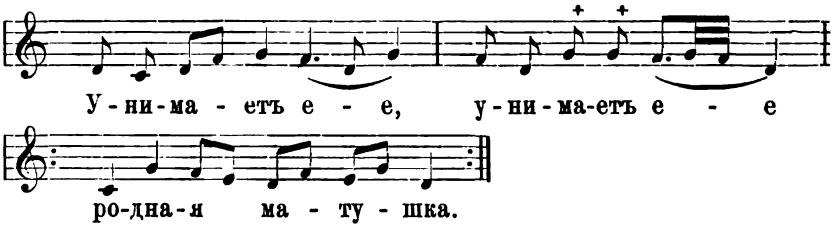
1) повторить каждый стихъ по одному разу. Такъ и сдѣлано вверху (только во 2-мъ тактѣ акцентъ перемѣщается на 2-ю четверть: „вдругъ навѣяло“).

2) повторить каждый полустихъ по одному разу (акценты всѣ остаются по своимъ мѣстамъ).

3) уложить въ напѣвъ третій короткій стихъ 3+5=8 слоговъ. Требуется только связать первыя четыре восьмыхъ перваго такта и двѣ восьмыхъ 2 такта. Акцентъ перемѣстился въ 1 тактѣ на 4-ю четверть:



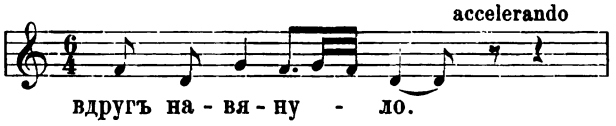
4) уложить въ напѣвъ девятый стихъ 6+6=12 слоговъ: „унимаетъ ее родная матушка“. Требуется разбить во 2 тактѣ вторую четверть на двѣ восьмыхъ, а въ 3 тактѣ связанную въ одно фигуру изъ четырехъ восьмыхъ раздѣлить на двѣ восьмыхъ въ каждой:



При этомъ акценты могутъ перемѣщаться на вторую четверть каждаго такта.

Вотъ эта-то удобоперемѣщаемость акцентовъ не только въ текстѣ (разныхъ стихахъ одной и той-же пѣсни), *но и въ напѣвѣ, составляетъ одну изъ выдающихся особенностей русской народной музыки* и вмѣстѣ съ тѣмъ одну изъ ея привилегій и украшеній. Это не препятствуетъ однако-же имѣть пѣснѣ, какъ въ текстѣ, такъ и въ напѣвѣ, типичную или основную форму строенія, какъ по числу слоговъ въ полустихахъ, такъ и по мѣсту главнаго акцента. Замѣтимъ кстати, что если-бы перемѣна такта $^{6}/_{4}$ въ $^{4}/_{4}$

была непріятна для нѣмецки-вышколеннаго тактиста, то и на это мы могли-бы представить ему слѣдующую сатисфакцію: напишемъ тактъ въ $^{4}/_{4}$ тоже въ размѣрѣ $^{6}/_{4}$, но съ надписью „accelerando“ надъ паузою. Тогда *глазу* будетъ дано полное удовлетвореніе.



Тогда при повтореніи не полустиха, а *цѣлаго стиха* (что вѣроятно и дѣлалось прежде, какъ показано въ текстѣ № 1), такая легкая пауза даже отвѣчала-бы звуковымъ требованіямъ исполненія: послѣ окончанія стиха вѣдь дѣлалась легкая цезура, краткій отдыхъ, чему вполнѣ отвѣчала-бы введенная нами пауза съ надписью accelerando. Но тогда строеніе пѣсни принимаетъ окончательно правильный симметричный видъ: 2 первые такта (родные по мотиву) противополагаются двумъ послѣднимъ (повторенія) и выходитъ ритмическая схема 2+2=4.

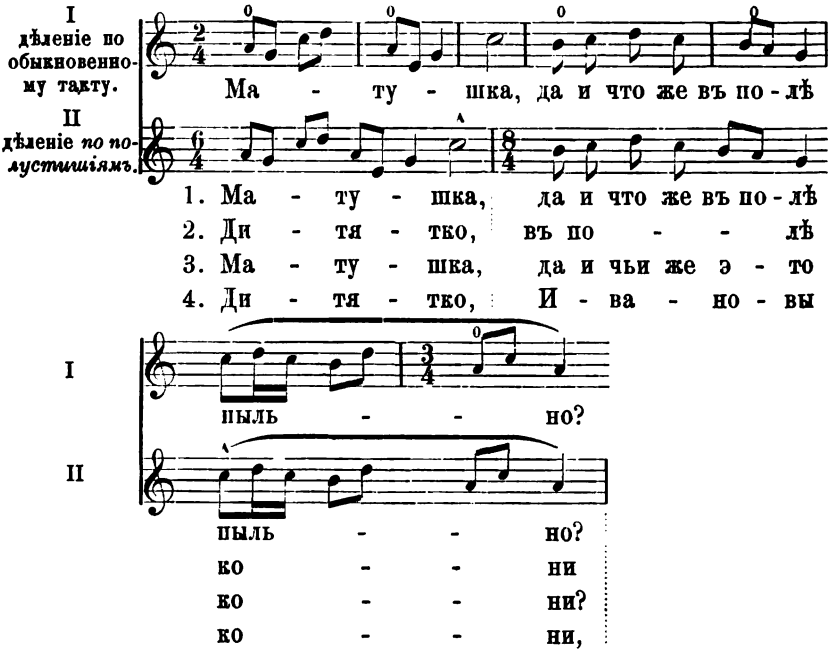
Но во всякомъ случаѣ, для уразумѣнія строенія народной пѣсни и для правильнаго ея исполненія (фразировки и акцентуаціи) наши тактовые акценты должны быть отброшены и въ замѣнъ ихъ принятъ одинъ главный акцентъ народнаго такта или полустиха, мѣсто коего хотя и постоянно, но допускаетъ однакоже въ иныхъ случаяхъ (для иныхъ стиховъ) перемѣщаемость.

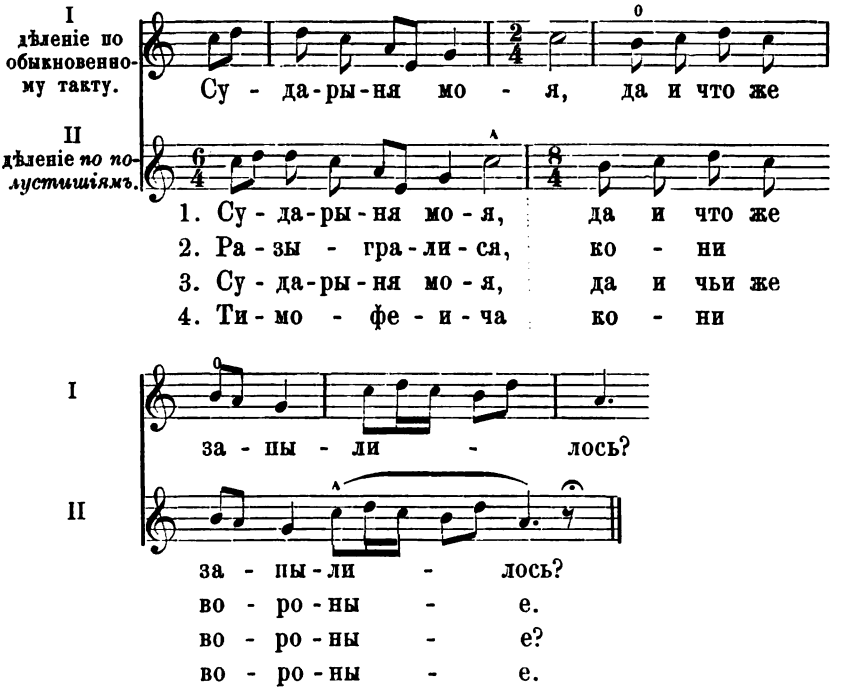
ГЛАВА X.

Разборъ пѣсни: „Матушка, да и что-же въ полѣ пыльно“. Ея ритмическій фасонъ. Связанныя восьмыя (legato). Характерныя украшенія свадебныхъ пѣсень. Выдѣленіе *конца* въ русской народной пѣснѣ. Противоположность его съ сильною первою частью такта. Перемѣщеніе удареній въ словахъ напѣва. Колядныя пѣсни и щедровки. Ихъ окончанія и способность къ канону. Основной строй пѣсни въ напѣвѣ перваго полустиха. Развитіе изъ него остальныхъ частей напѣва. Несимметричный тактъ въ народной музыкѣ и его происхожденіе. Затакты часто затемняютъ ясность строенія пѣсни. Разборъ строенія пѣсень: „Какъ надъ лѣсомъ“ и „Калинушка“.

Для подтвержденія сказаннаго о строеніи народнаго такта приведемъ и другіе примѣры. Вотъ также одна изъ старинныхъ народныхъ пѣсень „Свадебная“, изъ сборника Прокунина—Чайковскаго. № 12.

Мы и здѣсь приведемъ параллельно два дѣленія на такты: обыкновенное или современное, какъ оно значится въ сборникѣ, и наше дѣленіе по полустихамъ.





Сравните оба дѣленія, и вы сразу увидите, какъ ясно строеніе народной пѣсни при нашемъ дѣленіи по народному такту и какъ оно затемнено и капризно при дѣленіи по современному такту.

Дѣленіе по полустихамъ даетъ намъ двѣ симметричныя фразы, составленныя каждая изъ двухъ тактовъ: въ $^6/_4$ и въ $^8/_4$; послѣдній тактъ симметрично дѣлится на двѣ равныя группы, каждая по $^4/_4$. Ритмическая схема такова:

$$\{(^4/_4+^2/_4)+(^4/_4+^4/_4)\}+\{(^4/_4+^2/_4)+(^4/_4+^4/_4)\}=28 \text{ четвертей.}$$

Такой фасонъ устанавливается благодаря главному акценту полустишій, помѣщающемуся на пятой четверти каждаго такта (обозначено знакомъ ^), отчего каждый тактъ раздѣляется какъ-бы на два полутакта. Первые полутакты во всей пѣснѣ равны ($^4/_4$), а вторые перемежаются съ $^2/_4$ на $^4/_4$. Ничего подобнаго не представляетъ намъ редакція пѣсни, закованной въ современный тактъ: она своими черточками замаскировала и затемнила правильность ея строенія, а фиктивными акцентами (обозначено знакомъ $\overset{0}{-}$) нарушила правильность ея фразировки и акцентуаціи.

Неравенство тактовъ $^6/_4$ и $^8/_4$ произошло по той весьма простой причинѣ, что вся пѣсня построена на неравенствѣ слоговъ двухъ

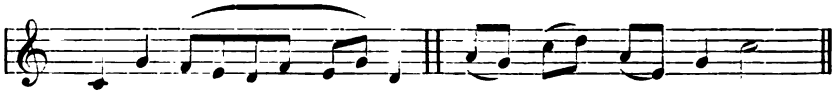
полустишій: въ первомъ ихъ постоянно менѣе, чѣмъ во второмъ, а цѣлые стихи также постоянно между собою неравны.

		Число слоговъ.
Матушка,	да и что-же въ полѣ пыльно?	= 3 + 8 = 11
Сударыня моя,	да и что-же запылилось?	= 6 + 8 = 14
Дитятко,	въ полѣ кони	= 3 + 4 = 7
Разыгралися,	кони вороные.	= 5 + 6 = 11
Матушка,	да и чьи же это кони?	= 3 + 8 = 11
Сударыня моя,	да и чьи же вороные?	= 6 + 8 = 14
Дитятко,	Ивановы кони	= 3 + 6 = 9

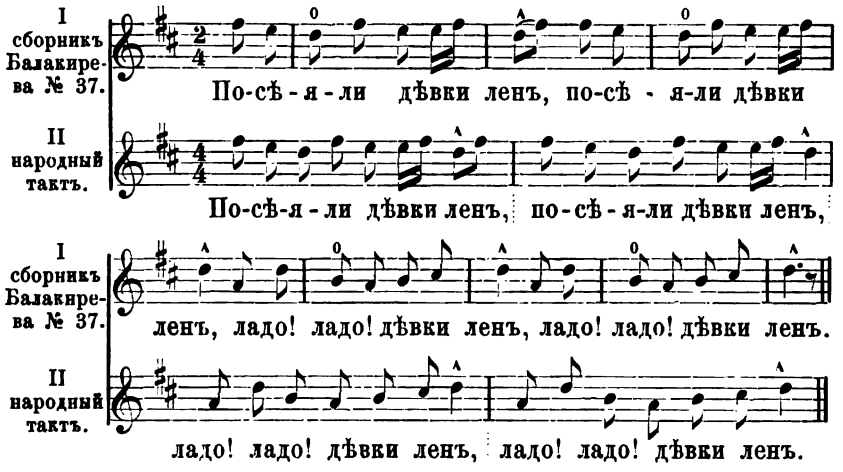
и т. д.

Итакъ, minimum стиха—7 слоговъ, maximum—14 слоговъ, minimum перваго полустиха—3 слога, minimum второго полустиха—4, maximum перваго полустиха—6 слоговъ, maximum второго полустиха—8. Понятно, что такія неравности числа слоговъ потребовали и двухъ разныхъ тактовъ для двухъ смежныхъ полустишій. Но творецъ-народъ не захотѣлъ жертвовать красотою текста (стиховъ) для того, чтобы подогнать его подъ однообразный тактъ, а создалъ для него свой особенный ритмическій фасонъ напѣва: $(^4/_4+^2/_4)+(^4/_4+^4/_4)$. Этотъ фасонъ остается безъ перемѣны для всей пѣсни и только, когда нужно, восьмыя раздѣляются (для каждаго слога отдѣльно) или же сливаются.

Замѣтимъ при этомъ, что связныя восьмыя фигуры составляютъ характеристическую принадлежность „свадебныхъ пѣсенъ“: эта фигурація имѣетъ назначеніемъ придать пѣснѣ украшеніе, затѣйливую узорчатость. Она была и въ предъидущей пѣснѣ, тоже свадебной.



Вообще, если раздѣлять древніе народные напѣвы по полустишіямъ, то они оказываются большею частью симметричной постройки, а при замѣтномъ неравенствѣ слоговъ въ стихахъ перемѣны такта также принимаютъ симметричный видъ, и строеніе пѣсни теряетъ свою непонятную причудливость или капризность, происходящую отъ заковки ея въ несвойственный ей тактъ. Въ особенности это относится къ кореннымъ, стариннымъ напѣвамъ обрядовыхъ пѣсень. Для уразумѣнія ихъ строенія необходимо отбрасывать въ сторону наши современные тактовые акценты и признавать только главный акцентъ народнаго такта (полустиха).



Въ первой редакціи, главные акценты пѣсни приходятся правильно на сильную часть такта, но за то она и внесла съ собою четыре ненужныхъ ударенія и замаскировала истинное строеніе напѣва. Во второй редакціи, каждый полустихъ составляетъ тактъ (въ $^4/_4$), въ коемъ главный акцентъ падаетъ на четвертую четверть, т. е. на *конецъ* такта.

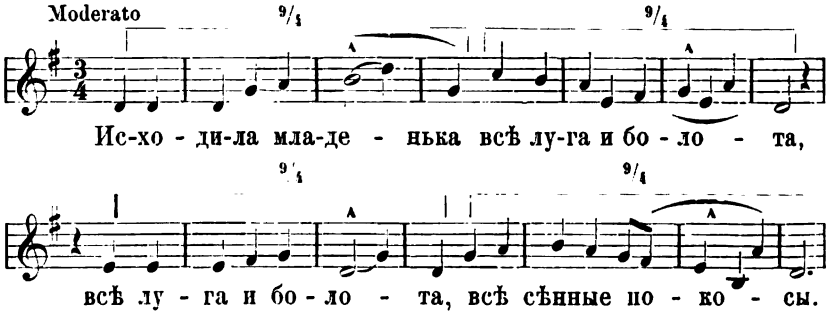
Главныя ударенія народныхъ напѣвовъ, при укладкѣ ихъ въ свойственный имъ тактъ (полустишія), рѣдко, почти никогда не падаютъ на сильныя части нашего современнаго музыкальнаго такта, а большею частью—на слабыя части или на *конецъ*, самую слабую часть такта. Такой пріемъ, выдѣлять не начало, а конецъ стиха, вполнѣ раціоналенъ. Послѣ конца всегда наступаетъ отдыхъ, тишина, пауза, цезура: по величинѣ стиха будетъ соразмѣряться и цезура. При сопровожденіи пѣсни какимъ либо инструментомъ, эту тишину обыкновенно наполняютъ „наигрышемъ“, ритурнелемъ (на лирѣ, бандурѣ, балалайкѣ и т. п.): даже пѣсня безъ всякаго сопровожденія поется обыкновенно съ роздыхами. Всякое окончаніе мысли, при чтеніи или декламаціи, вызываетъ краткую паузу, точку съ запятою или точку. Греки довольствовались совпаденіемъ періода съ окончаніемъ слова, но у древнихъ индійцевъ, иранцевъ и германцевъ съ ритмическимъ перерывомъ совпадалъ и логическій. Между прочимъ, стихъ „нибелунговъ“ кончался тяжелымъ акцентомъ. Да и между греческими стихами, приведенными съ нотами, есть кончающіеся долгими или тяжелыми акцентами, напр. гликопическій стихъ, хоріямбъ, асклепіадическій, алкеическій, александрійскій и т. п. Всѣ подобныя окончанія дѣлали остановку или ударенія, чѣмъ и выдѣлялся *конецъ* стиха,

а не начало. Въ новѣйшемъ стихосложеніи мы также выдѣляемъ концы стиховъ съ помощью риѳмъ и ямбическихъ окончаній:

Мой дядя самыхъ честныхъ правилъ,
Когда не въ шутку занемогъ, и т. п.

Наконецъ, никогда не слѣдуетъ забывать, что тактовая музыка есть продуктъ *инструментальной* музыки, гармонической и полифонической. Въ вокальной же одноголосной музыкѣ, требованія ея значительно парализуются словами, текстомъ и потребностями голоса (вдыханія и выдыханія), отчего никогда ни одинъ пѣвецъ не поетъ строго въ тактъ. Не смотря однакожъ на то, что многія народныя пѣсни не укладываются въ нашъ современный тактъ, нельзя изъ этого вывести какъ правило—считать пѣсню не народною только потому, что она укладывается въ нашъ тактъ. Не мало и такихъ пѣсень, которыя хорошо передаются и въ нашемъ тактѣ, и это относится не только къ болѣе ритмическимъ, быстрымъ или плясовымъ напѣвамъ, но и къ пѣснямъ болѣе протяжнымъ. Это показываетъ, что современный нашъ тактъ есть только частность, одна категорія ритмическихъ фасоновъ, въ которую можетъ впадать и народная музыка, при своемъ безконечномъ разнообразіи тактовыхъ и ритмическихъ построеній.

Вотъ напр. пѣсня изъ сборника Вильбоа. № 7 *).



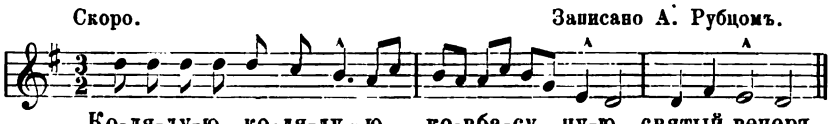
Исходила младенька | всѣ луга и болота = 7+7=14 слоговъ.
Всѣ луга и болота | всѣ сѣнные покосы = 7+7=14 слоговъ.

Строеніе текста правильное: полустихи состоятъ изъ 7 слоговъ съ главнымъ акцентомъ на 6-мъ слогѣ. Хотя текстъ и уложился въ тактъ $^3/_4$, но въ сущности, его тактъ=$^9/_4$ съ акцентомъ на 6-й четверти. Только, при этомъ $^9/_4$ тактѣ, концы фразъ (послѣдняя нота—d) должны быть снабжены ферматами, на девятой

*) Этотъ напѣвъ взятъ Мусоргскимъ въ оперу „Хованщина“ для пѣсни Марѳы.

четверти, т. е. *и здѣсь выдѣляются концы такта*, а не начала. При $^3/_4$ же тактѣ, эти концы приходятся на сильную часть такта и отдѣляются другъ отъ друга двумя паузами, что̀ нисколько не противорѣчитъ народной фразировкѣ.

Вотъ еще примѣръ акцента на послѣдней части такта *).

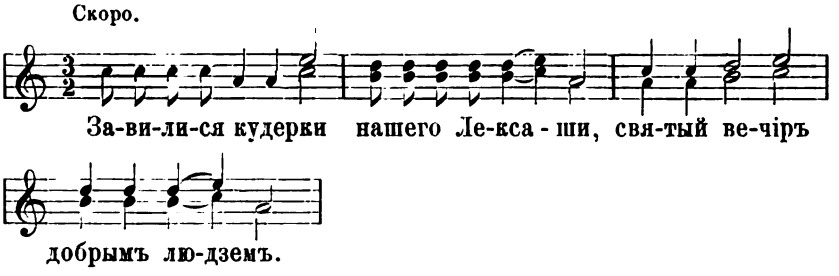


Окончанія—на предпослѣдней части такта (третьей), причемъ грамматическія ударенія принесены въ жертву строенію напѣва; выходитъ такъ:

Колядую, колядую̀, ковбасу чу̀ю, святый вечер̀ъ.
Ой, вы мене не пытайтѐ, ковбасу дайтѐ, ой дай Божѐ.

Но при пѣніи, ничто не мѣшаетъ исполнителю ударять и на грамматическіе акценты, обозначенные знакомъ ʌ. Тактъ составляетъ полустихъ.

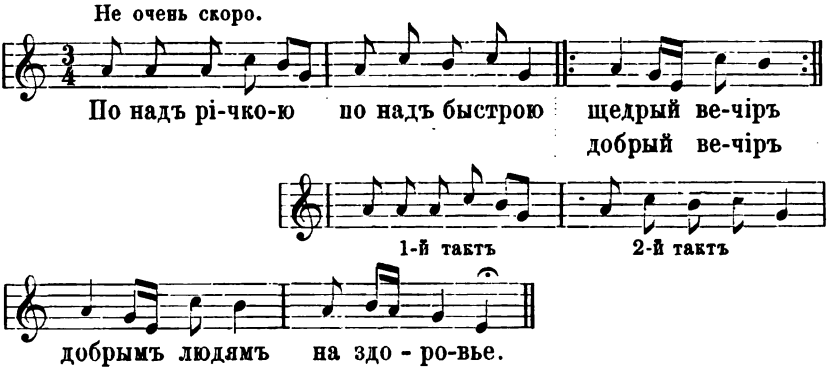
Вотъ тоже „колядная“ пѣсня, записанная А. Рубцомъ въ Стародубскомъ уѣздѣ.



Окончанія напѣва тоже на послѣдней (3-й) части такта. Мотивъ припѣва взятъ изъ первыхъ двухъ тактовъ; четвертый тактъ совершенно сходенъ со вторымъ, только въ немъ восьмыя слиты въ четверти. Тактъ равняется полустиху. Мы нарочно беремъ древніе обрядовые напѣвы, такъ какъ они яснѣе демонстрируютъ тѣ особенности, о которыхъ мы говоримъ.

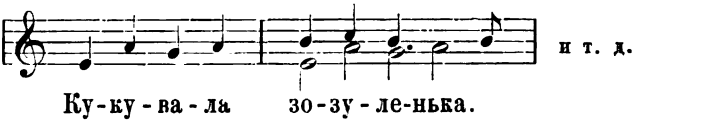
*) А. Рубецъ. Нѣсколько словъ о малорусскихъ народныхъ пѣсняхъ. См. Музыкальный Сезонъ, 1869. № 3.

Вотъ „Щедровка“ (нѣжинскаго уѣзда). Записана А. Рубцомъ.

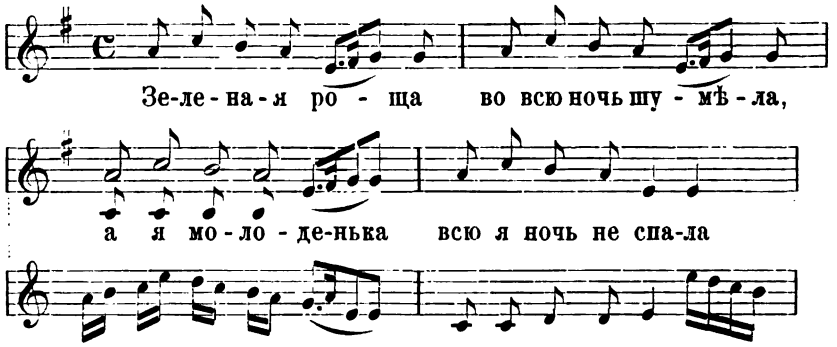


Окончаніе—тоже на послѣдней части такта. Полустихъ равняется такту. Единство музыкальнаго строенія дано мотивомъ перваго такта, изъ котораго, какъ изъ ядра, выростаетъ вся пѣсня. Мы поставили подъ вторымъ тактомъ первый, а подъ третьимъ второй, чтобы показать, что они могутъ пѣться одновременно (канонъ).

Такое единство строенія и тѣсная связь отдѣльныхъ частей напѣва между собою вовсе не случайны; они могутъ быть прослѣжены во множествѣ пѣсень. Для ясности мы приведемъ еще нѣсколько примѣровъ.



Единство построенія находится въ тѣсной связи съ тѣмъ, что нашъ народно-пѣсенный тактъ есть „полустихъ“, дающій всей пѣснѣ ея основной складъ и ладъ; напр. (Мельгуновъ, I. № 4):



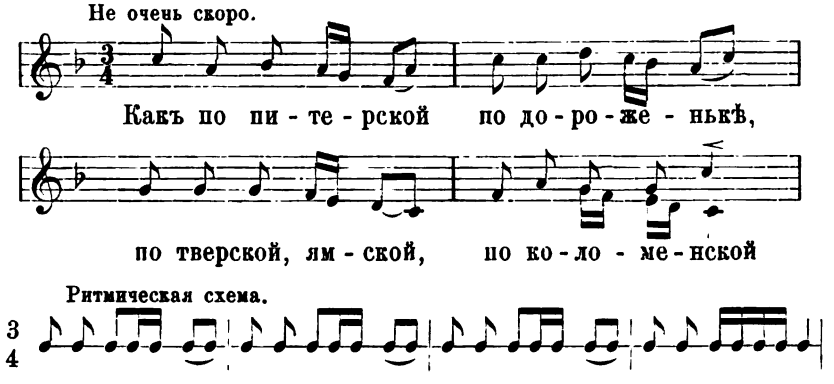
Первый тактъ повторяется во 2 и 4, а въ 3 входитъ его часть. Поставьте въ третьемъ тактѣ начало перваго такта, или подъ 4

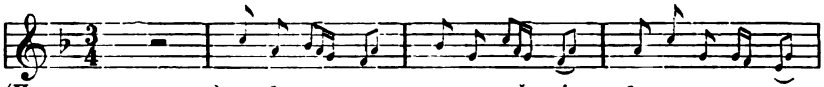
тактомъ третій (какъ это сдѣлано внизу), или сдѣлайте фигурацію изъ 1-го такта (съ 16-ми) и поставьте его подъ третій—и во всѣхъ этихъ случаяхъ напѣвъ можетъ исполняться одновременно безъ всякой дисгармоніи и безъ нарушенія строенія.

Эта замѣчательная способность народныхъ напѣвовъ къ каноническому изложенію, т. е. подстановкѣ подъ слѣдующій тактъ предъидущаго, до сихъ поръ не обращала на себя должнаго вниманія. Она-то и подаетъ поводъ къ многоразличнымъ варіантамъ одной и той-же пѣсни, которымъ прежде не придавали особеннаго значенія (старался только выбрать изъ нихъ особенно красивый или характерный), но которымъ недавно Мельгуновъ, въ своихъ сборникахъ народныхъ пѣсень, сталъ удѣлять равнозначущее мѣсто съ основною мелодіею, вполнѣ оцѣнивъ важное значеніе варіантовъ. Только выводъ Мельгунова относительно гармоническаго устройства русской народной музыки—къ чему варіанты пѣсень подали ему поводъ—не совпадаетъ съ нашими изслѣдованіями и воззрѣніями на этотъ предметъ. Какъ мы выражали это и въ мелодической части нашего труда, варіанты русскихъ народныхъ пѣсень — мелодическаго происхожденія, основанные на голосоведеніи и свойственныхъ ему пріемахъ (канонъ, контрапунктъ и т. п.), но не на аккордной системѣ, требующей гармонической терціи и иныхъ пріемовъ.

Основной мотивъ пѣсни дается, большею частью, первымъ полустихомъ: второй полустихъ или служитъ ему отвѣтомъ (противовѣсомъ) или же происходитъ изъ него, повторяясь въ ритмѣ или въ другихъ интервалахъ, или въ иномъ порядкѣ движенія (противоположномъ, всего чаще).

Хоровая (сборникъ Ю. Мельгунова. Вып. 1. № 5).

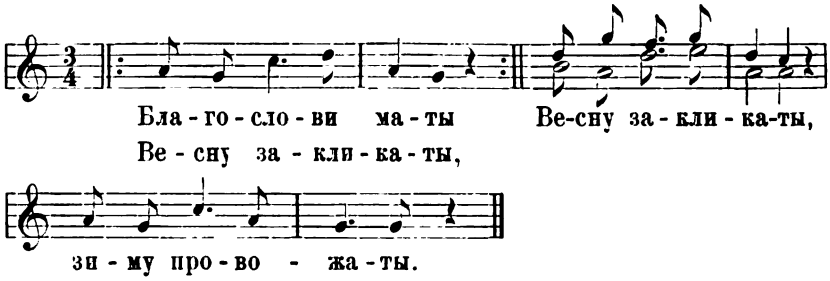




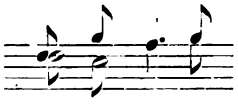
(Подстановка канон.) 1 тактъ видоизмѣненія 1-го такта

Однородность постройки напѣва проявляется: 1) въ одинаковомъ ритмѣ всѣхъ тактовъ: 2) въ сходствѣ окончаній всѣхъ тактовъ двумя восьмыми, связанными лигой (liga), 3) въ удобствѣ канонической подстановки 1-го такта подъ второй, а видоизмѣненій 1-го такта—подъ остальные; 4) 3 тактъ есть перенесенный на кварту ниже 1-й тактъ, слегка измѣненный.

Такое же единство въ строеніи не трудно замѣтить и въ слѣдующей малороссійской пѣснѣ „Веснянкѣ“. (Сборникъ Рубца, вып. 2, № 19).



Здѣсь изъ одного мотива первыхъ двухъ тактовъ выростаетъ вся пѣсня: сначала повтореніе, потомъ перенесеніе его на другую ступень:



потомъ опять повтореніе, но съ поворотомъ къ концу. А конецъ, по нашимъ понятіямъ, при C-dur'ной тональности, оказывается не на тоникѣ, а на доминантѣ.

Приведенные примѣры достаточно убѣждаютъ насъ въ томъ, что первый полустихъ, по своему размѣру и мелодическому устройству, даетъ основной строй всей пѣснѣ, а это ведетъ къ нѣкоторымъ важнымъ послѣдствіямъ, изъ которыхъ главнѣйшія приведемъ вкратцѣ:

1) изъ перваго полустиха въ напѣвѣ часто строятся прочія части напѣва:

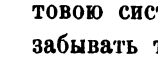
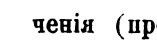
2) части напѣва находятся въ столь тѣсной связи между собою, что нерѣдко могутъ подставляться одна подъ другою, т. е. исполняться одновременно, причемъ является или канонъ или имитація, перенесеніе мотива на другую ступень, и т. п.

3) если первый полустихъ не равенъ второму по числу слоговъ, но близокъ къ равенству, то большею частью являются попытки уравнять ихъ въ напѣвѣ съ помощью слитія или дѣленія нотъ; въ случаѣ-же значительнаго неравенства двухъ смежныхъ полустиховъ, нерѣдко являются тѣ остановки или ферматы, которыя легко сбиваютъ съ толку укладывателей пѣсни въ нашу тактовую систему, особенно когда они приходятся на слабую часть такта;

4) неравенство двухъ полустиховъ влечетъ также за собою потребность мѣнять тактъ среди пѣсни, что даже нѣкоторые считаютъ характеристическою особенностью русской народной музыки; разъ эта перемѣна такта зависѣла отъ текста, она входитъ въ составъ ритмическаго фасона и повторяется симметрически. Но это выступаетъ ясно только при дѣленіи пѣсни на народный тактъ по полустихамъ. Капризной же перемѣны такта, не входящей въ ритмическій узоръ и ничѣмъ не мотивированной, въ пѣсняхъ почти вовсе не бываетъ;

5) вслѣдствіе неравенства полустиховъ (въ коихъ бываетъ отъ 3 до 8 слоговъ) является также нерѣдко потребность въ перемѣнѣ мотива для втораго полустиха;

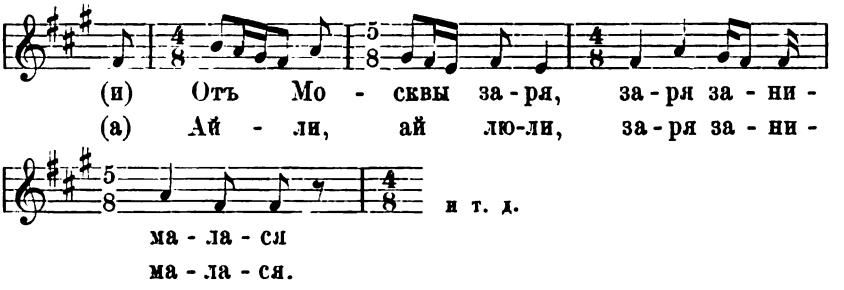
6) вообще, можно принять какъ правило, что главной причиной перемѣны такта среди напѣва служитъ не музыкальная потребность, а текстовая: не желая измѣнить или скомкать красивый оборотъ рѣчи въ полустихѣ или стихѣ, авторъ ради него измѣняетъ тактъ или ритмическую часть узора. Оттого, вслѣдствіе неравенства слоговъ, въ стихахъ различныхъ пѣсень (бываютъ стихи въ 6, 7, 8 и т. д. до 16 слоговъ), при укладкѣ ихъ въ нашъ тактъ, является потребность въ употребленіи самыхъ разнообразныхъ нашихъ тактовъ: $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{4}$, $^{4}/_{4}$, $^{5}/_{4}$, $^{6}/_{4}$, $^{7}/_{4}$, $^{8}/_{4}$, $^{9}/_{4}$ и т. п. Подводить все это разнообразіе ритма народной музыки подъ неопредѣленныя выраженія „капризностей“, „причудливости“, „затѣйливости“, „странности“, „неправильности“ и т. п., по нашему мнѣнію, значитъ не разъяснять, а затемнять дѣло. Недоразумѣніе тутъ происходитъ отъ того, что употребляется фальшивый пріемъ *„сравненія неоднородныхъ явленій“*. Аршиномъ тактовой системы пельзя мѣрять строеніе народной пѣсни, основанной на другихъ началахъ; народный тактъ, полустихъ,—какъ мы уже неоднократно это разъяснили,—имѣетъ совсѣмъ иное внутреннее устройство, чѣмъ нашъ современный тактъ. Въ народномъ тактѣ еще сильна первобытная тѣсная связь музыки со словомъ, и раздѣлить ихъ одно отъ другаго, какъ это сдѣлалъ нашъ отвлеченный тактъ, невозможно.

Народная пѣсня создана для слуха, а не для глаза, и для иллюстраціи стиховъ, а не для отдѣльнаго пѣнія безъ словъ. Поэтому, если ее разложить на ея составныя части, полустихи, то всегда почти получается ритмическій правильный фасонъ, а рѣдкія нарушенія этой правильности обыкновенно могутъ быть отнесены къ такимъ нарушеніямъ „при исполненіи“, какія допускаются и тактовою системою, какъ необходимое ея дополненіе. Не нужно также забывать того, что наши ноты не передаютъ точно тактоваго значенія (продолжительности) тоновъ пѣсни: у одного пѣвца они длиннѣе, у другаго короче; у одного конечные тоны (ферматы) длиннѣе, за то паузы короче ( или ); у другаго, дыханіе менѣе развито, грудь слабѣе, и онъ менѣе вытягиваетъ ноты, дѣлаетъ паузы короче, укорачиваетъ продолжительность фразъ и т. п.

Далѣе,—степень выразительности и чувства, которыя вноситъ народный пѣвецъ въ свое пѣніе, тоже нерѣдко маскируютъ истинный тактъ: одинъ вытягиваетъ нашу точку послѣ ноты вдвое, чѣмъ другой [напримѣръ дѣлаетъ], а другой не соблюдаетъ вовсе точки. Вообще, при записываніи народныхъ пѣсень, не укладывающихся легко и сразу въ нашъ тактъ, происходятъ нерѣдко колебанія у собирателей,—и они всего чаще рѣшаютъ вопросъ о ритмической продолжительности ноты на основаніи тактовыхъ соображеній. Съ другой стороны, записываніе это можно отчасти сравнить съ тѣмъ, какъ если-бы мы захотѣли точно записать на ноты и такты игру виртуоза, соблюдающаго всевозможные оттѣнки выразительности, т. е. нарушающаго ритмъ и тактъ не по существу ихъ, а по буквальному или „математическому“ ихъ значенію во времени. Записавъ эту музыку *буквально*, такъ, какъ виртуозъ игралъ или пѣлъ (по такту и продолжительности нотъ), мы тоже получили-бы очень капризные, странные, затѣйливые и причудливые такты для *глаза*, на бумагѣ; но живое исполненіе ихъ нисколько не противорѣчитъ *слуху* (или точнѣе—нашей психо-физической природѣ, нашей потребности въ удоборазличаемыхъ частяхъ). Тоже самое можно сказать и объ укладкѣ русскихъ народныхъ пѣсень въ наши такты и ноты. Пока они не уложены на бумагу и не закованы въ черточки, а *распѣваются*, никто не замѣчаетъ въ нихъ ни странностей, ни неправильностей, капризовъ. А набросьте на пѣсню ту механически-правильную тактовую канву, которая явилась по разрывѣ музыки со словомъ, или откиньте *отъ напѣва слова и ихъ смыслъ* и передайте напѣвъ инструменту,—и вскорѣ начинаютъ обнаруживаться какіе-то ничѣмъ не мотивированные

капризы, появленіе неровныхъ тактовъ въ $^5/_4$, $^7/_4$, которые, безъ акцентуаціи словъ (подавшихъ поводъ къ такой комбинаціи), почти не имѣютъ смысла въ чисто инструментальной музыкѣ. Въ пѣснѣ же, эта комбинація четнаго такта съ нечетнымъ ($^3/_4 + ^2/_4$ или $^4/_4 + ^3/_4$), вызванная потребностями стиха, красотою его постройки, только усиливаетъ музыкою эту красоту, дѣлая ее вполнѣ понятною и мотивированною. Явившись какъ средство уравненія въ музыкѣ неравенства слоговъ въ стихѣ (или двусложныхъ полустихахъ), эта комбинація затѣмъ входитъ въ составъ ритмическаго фасона и повторяется симметрически. Напримѣръ:

Хороводная (сборникъ Мельгунова. Выпускъ 2. № 1).



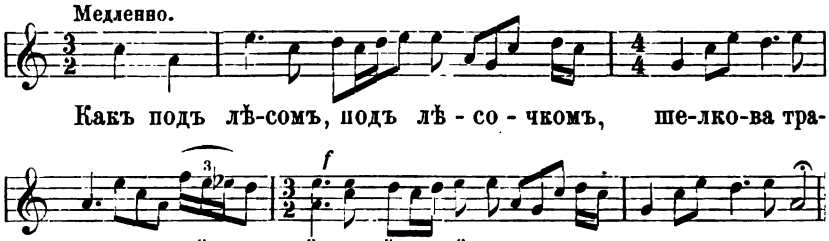
Здѣсь вся пѣсня состоитъ изъ чередованія двухъ тактовъ, такъ что было-бы проще и удобнѣе прямо написать тактъ $^9/_8 = ^4/_8 + ^5/_8$, соотвѣтствующій полустиху. И произошло это не отъ того, что стихъ составленъ изъ двухъ неравныхъ полустиховъ ($5 + 7 = 12$ слоговъ), а отъ того, что въ нихъ, рядомъ съ главными акцентами, выдаются и другіе, такъ что самый полустихъ дѣлится на двѣ неравныя части (ударенія 1-го полустиха на 3 и 5 слогѣ).

(и) Отъ Москвы^{3} заря^{5} | заря^{2} занималася^{5} 5+7=12 слоговъ.
(а) Ай-ли, ай^{3} люли^{5} | заря^{2} занималася^{5} 5+7=12 „
На царя^{3} война^{5} | война^{2} подымалася^{5} 5+7=12 „
и т. д.

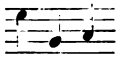
Такой-же примѣръ представляетъ и пѣсня (того-же сборника Мельгунова, выпускъ 2, № 2) *хороводная:* „Какъ подъ бѣлою^{3} | подъ березою“ $5 + 5 = 10$ слоговъ. Основная схема стиха хотя и 10 слоговъ, но вставки частицы „да“ иногда увеличиваютъ въ пѣніи число слоговъ до 11; тактъ $^5/_8$ входитъ здѣсь также въ ритмическій фасонъ, составляя его часть: $^3/_8$, $^5/_8$, $^3/_8$, $^5/_8$ и т. д. При такой правильной перемежаемости двухъ тактовъ было-бы удобнѣе соединить ихъ въ одинъ $^8/_8 = ^3/_8 + ^5/_8$, соотвѣтствующій полустиху.

Вообще, мнѣнія объ излюбленной будто-бы народомъ неправильности ритма, о безпричинной перемѣнѣ такта и пристрастіи къ тактамъ въ $^5/_4$ и $^7/_4$, значительно теряютъ почву, когда присмотрѣться къ дѣлу ближе и внимательнѣе. Означенные такты являются довольно рѣдко, перемѣны такта бываютъ всегда мотивированы и случаются рѣже, чѣмъ это говорятъ, если разложить напѣвъ по народному такту; ритмическія же неправильности ужъ совсѣмъ рѣдки и называются такъ потому только, что пѣсня не укладывается удобно въ современный тактъ.

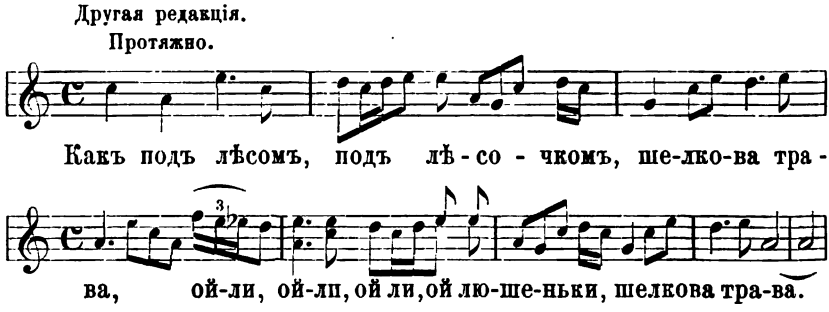
Вотъ „хороводная“ пѣсня (сборникъ Балакирева. № 30).
переложена на $^1/_2$ тона ниже.



Главные устои этого напѣва приходятся на ноты: mi, sol, la



чтобы *принять ихъ къ акцентамъ нашего современнаго такта*, записыватель отнесъ двѣ ноты (четверти) въ затактъ. А это потребовало смѣны такта. Пѣсня же, въ сущности, этого не требуетъ, если написать ее безъ затакта.



Какъ пѣсня поется протяжно и въ ней до самаго конца напѣва нѣтъ паузъ (отдыховъ), то естественно, что послѣдняя нота *la*, на которой у записывателя стоитъ фермата, можетъ быть продолжена такъ, какъ нами написано. И вотъ—получился сплошной $^4/_4$ тактъ и правильный ясный ритмъ (2+2)+(2+2)=8 тактовъ. Текстъ

этой пѣсни, приведенной въ сборникѣ, состоитъ изъ 28 стиховъ (56 полустиховъ) правильной конструкціи.

		число слоговъ.
1-й полустихъ.	Какъ подъ лѣсомъ, (3) подъ лѣсочкомъ, (3)	4+ 4 =8
2-й „	Шелкова трава (ой-ли)	5+(2)=7
3-й „	Ой-ли, ой-ли, ой люшеньки, . . .	4+ 4 =8
4-й „	Шелкова трава (ой-ли).	5+(2)=7

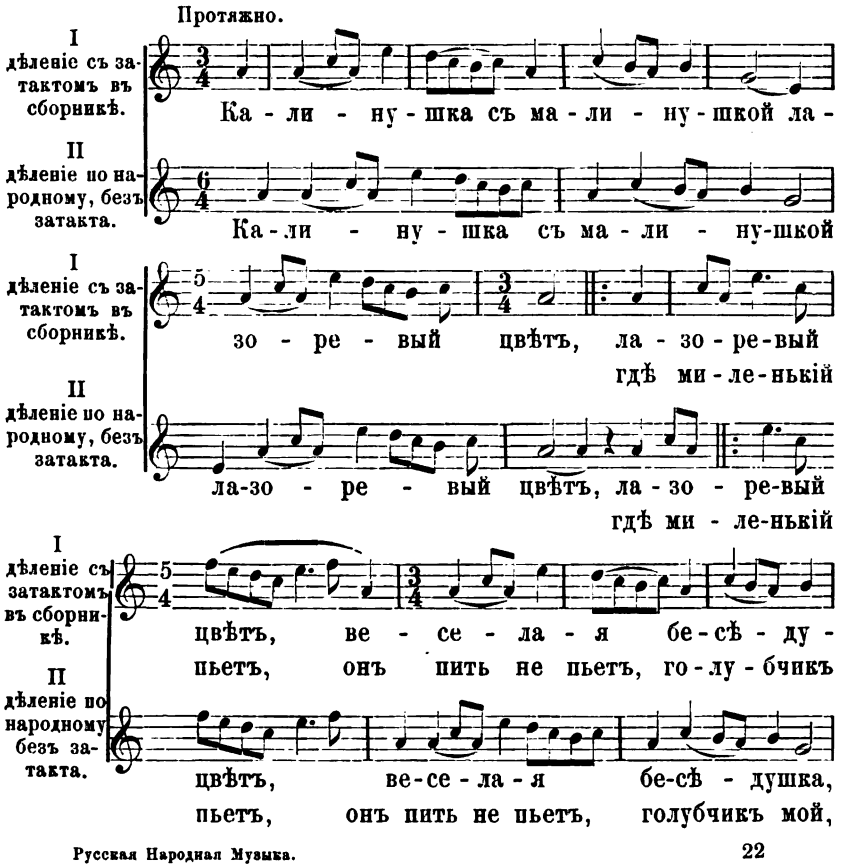
и т. д.

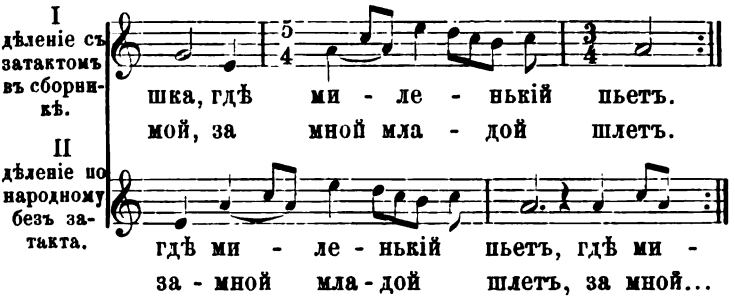
Приблизительное равенство этихъ полустиховъ устанавливается только благодаря вставкѣ при пѣніи частицъ: „ой-ли“ въ каждомъ четномъ полустихѣ, имѣющемъ всего 5 слоговъ; тогда получается 7 слоговъ и каждый полустихъ укладывается въ два такта ($^4/_4$).

Что употребленіе *затакта* (анакрузы) часто затемняетъ ритмическое строеніе пѣсни, вводитъ капризную смѣну такта и фиктивныя ударенія, въ томъ мы можемъ также убѣдиться хотя бы изъ слѣдующаго примѣра:

Протяжная (сборникъ Балакирева. № 32).

на $^1/_2$ тона ниже во избѣжаніе діезовъ.





При дѣленіи съ затактомъ потребовалось *шесть перемѣнъ такта* ($^3/_4$ и $^5/_4$), тогда какъ, при дѣленіи безъ затакта, весь напѣвъ укладывается въ одинъ сплошной тактъ $^6/_4$. Въ этомъ примѣрѣ особенно ясно выступаетъ то обстоятельство, что затактъ и перемѣны такта потребовались именно для того, чтобы *подогнать акценты* напѣва подъ чуждые ему тактовые акценты. Но отбросьте тактовые акценты (точно ихъ вовсе нѣтъ) и держитесь въ нашемъ дѣленіи $^6/_4$ только акцентовъ напѣва,—а они обозначаются совершенно ясно 1) правильно повторяющеюся *связкою* (liga) на 2 и 3 четверти $^6/_4$-наго такта, причемъ на одинъ слогъ идетъ двѣ четверти ($^1/_4$ и $^2/_8$) и 2) бѣлыми полунотами. Вмѣстѣ съ тѣмъ, причудливо-капризное ритмическое строеніе пѣсни сейчасъ же исчезаетъ, какъ только вы сбросите съ нея совершенно чуждый ей кафтанъ, нашъ тактъ, и дадите ей выступить въ своемъ собственномъ кафтанѣ, въ народномъ тактѣ по полустишіямъ. Напоминаемъ опять, что русскія народныя пѣсни создавались въ такое время, когда о современномъ устройствѣ такта не имѣли еще понятія, даже въ Европѣ, ибо и въ ней въ средніе вѣка господствовала еще „мензуральная система“, въ которой длительность нотъ не опредѣлялась математически-отвлеченно (какъ въ тактовой системѣ), а только приблизительно обозначалась разными знаками на основаніи просодіи текста (его протягиваемыхъ или ударяемыхъ слоговъ). Вокальная музыка, по самому существу своему, не можетъ вполнѣ подчиниться всѣмъ точностямъ и механическому педантизму тактовой системы и переноситъ ее только при помощи постояннаго нарушенія ея математическихъ требованій. Все это заставляетъ насъ *настойчиво утверждать, что укладка русскихъ народныхъ пѣсень въ современный тактъ есть пріемъ произвольный*, разрушающій ясность ея строенія и правильность фразировки, акцентуаціи. Онъ допустимъ только *условно*, какъ переводъ или комментарій пѣсни со стороны аранжировщика для уясненія ея грамотнымъ музыкальнымъ людямъ съ современной точки зрѣнія. Но являющіяся при этомъ стран-

ности (ритмическія и тактовыя) *не относятся къ самой пѣснѣ*, а къ неправильности употребленнаго пріема.

Скажемъ еще нѣсколько словъ о строеніи текста въ связи съ напѣвомъ:

1-й полустихъ.	Калинушка | съ малинушкой	4+4=	8	слоговъ.	1 цѣлый стихъ.	1 строфа.
2-й „	Лазоревый цвѣтъ (2 раза)	4+1=5	(10)	„		
1-й „	Веселая бесѣдушка	4+4=	8	„	2 цѣлый стихъ.	
2-й „	Гдѣ миленькій пьетъ (2 раза)	4+1=5	(10)	„		

и т. д.

Такъ какъ второй полустихъ въ каждомъ стихѣ короткій (5 слоговъ), то явилась попытка уравнять его, для чего онъ удвоенъ, и тогда вышло 10 слоговъ. Въ напѣвѣ, это удвоеніе привело за собою пятый тактъ (во II дѣленіи на $^6/_4$), нарушающій симметрію; чтобы поправить такое нарушеніе, послѣдніе пять тактовъ, повторяясь, превращаются въ 10 тактовъ. Такимъ образомъ, первый полустихъ занялъ два такта ($^6/_4$), а второй—полтора; удвоивъ послѣдній, получили три такта, а засимъ вновь повторили напѣвъ (первые четыре такта), и послѣдніе пять тактовъ опять повторили. Такое строеніе будетъ яснѣе изъ слѣдующей схемы (см. II дѣленіе: такты на $^6/_4$).

Такты:	4-й		4-й		4-й
1-й 2-й	$3+\frac{1}{2}\cdot\frac{1}{2}+5$	1 . 2	$3+\frac{1}{2}\cdot\frac{1}{2}+5$	1 . 2	$3+\frac{1}{2}\cdot\frac{1}{2}+5$
1-й полустихъ	2 полустихъ 2 раза	3-й полустихъ	4 полустихъ 2 раза	5-й полустихъ.	6 полустихъ 2 раза.

и т. д.

Нечетные полустихи: 1, 3, 5 и т. д. занимаютъ по два такта на одни и тѣ-же мотивы (1 и 2 такты), а четные полустихи: 2, 4, 6 и т. д. занимаютъ по три такта (3. 4. 5) на одни и тѣ-же мотивы, повторяясь въ текстѣ два раза. Такимъ образомъ $(1+1)+(1^1/_2+1^1/_2)=2+3=5$ тактовъ (при $^6/_4$) отвѣчаютъ ритмической схемѣ полнаго стиха: „калинушка съ малинушкой | лазоревый цвѣтъ“ (13 слоговъ), въ которомъ при пѣніи повторяется второй полустихъ, отчего въ немъ выходитъ 18 слоговъ, вмѣщающихся въ 5 тактовъ ($^6/_4$). Стало быть, слоговая схема стиха такая:

$(4+4)+(5+5)=8+10=18$ слоговъ при пѣніи.

ГЛАВА XI.

Органическая связь текста съ напѣвомъ въ народной музыкѣ. Перемѣны такта въ нотномъ изложеніи пѣсни. Обстоятельства, возникающія изъ разрыва народнаго напѣва со словомъ. Переработка и реставрація пѣсни — двѣ разныя вещи. Трудности укладки народной музыки въ современную систему нотъ и тактовъ. Разнообразіе, вносимое исполненіемъ въ разныхъ мѣстностяхъ. Необходимость формулированія основныхъ законовъ строенія народной музыки. Ударенія, большею частью, на третьемъ слогѣ стиха. Строеніе пѣсни: „давно сказано". Концы народныхъ напѣвовъ. Пѣсня: „катенька веселая". Процентное содержаніе пѣсень съ четнымъ, нечетнымъ и смѣшаннымъ тактомъ въ различныхъ сборникахъ народныхъ пѣсень. Преобладаніе однороднаго такта.

Такъ какъ народная музыка есть *органическая связь текста съ напѣвомъ*, то отвлекая мелодію отъ словъ и передавая ее напр. инструменту, мы утрачиваемъ ритмическую и своеобразную тактовую почву самой пѣсни. И это относится не только къ русской, но и ко всякой народной пѣснѣ, почему многіе напѣвы востока (китайцевъ, индусовъ и др.), записанные иностранцами, не знающими ихъ языка, не имѣютъ для насъ ни научнаго, ни эстетическаго значенія: они представляются подъ часъ уродливыми, странными, и ничто не объясняетъ этихъ странностей, когда подъ нотами нѣтъ словъ и когда языка пѣсни не понимаютъ. Для иностранца, не знающаго русскаго языка, записываніе русскихъ народныхъ пѣсень было-бы очень трудно, и съ полною увѣренностью можно сказать, что онъ никогда не записалъ бы ихъ правильно. Для провѣрки ея строенія, онъ не могъ-бы расчленить пѣсню по полустихамъ (народному такту), т. е. по тексту, а старался-бы уловить въ напѣвѣ слѣды современнаго тактоваго дѣленія и акцентовъ и, можетъ быть, схватилъ-бы нѣсколько акцентовъ пѣсни такъ, чтобы подогнать ихъ подъ какой нибудь тактъ. Но за то осталось-бы не мало странностей: мелодическіе упоры или устои, остановки не въ своемъ мѣстѣ, связки (liga), непонятное распредѣленіе фразъ и т. п.—не ладящіе съ тактовыми черточками. И онъ, послѣ самой добросовѣстной работы, невольно воскликнулъ-бы: „сколько тутъ капризнаго, причудливаго, затѣйливаго, страннаго, уродливаго"!

Такими и теперь кажутся намъ мотивы или напѣвы разныхъ азіатскихъ народовъ, записанные британскими миссіонерами и туристами и приводимые въ музыкальныхъ учебникахъ, исторіяхъ, трактатахъ и монографіяхъ. Не зная языка, ни его просодіи и акцентовъ, ни смысла словъ—мы не можемъ судить ни о строеніи, ни объ эстетическомъ значеніи этихъ народныхъ пѣсень.

Любопытно то, что мы, русскіе, относительно нашей народной музыки поступаемъ почти какъ иностранцы, не знающіе русскаго языка. Мы также нерѣдко удивляемся тому, что русская народная пѣсня не покоряется европейскимъ тактовымъ черточкамъ, и втиснувъ ее въ нихъ насильно, затѣмъ находимъ причудливости и странности. Наиболѣе талантливые и добросовѣстные записыватели замѣтили, что однородный тактъ не ладитъ съ устройствомъ русской пѣсни, и вотъ въ сборникѣ русскихъ пѣсень Балакирева, явившемся въ 60 годахъ (около 25 лѣтъ тому назадъ), этому пріему—перемѣнѣ такта въ пѣснѣ—дано было значительное примѣненіе, чего въ прежнихъ сборникахъ народныхъ пѣсень почти не случалось. Затѣмъ къ перемѣнѣ такта въ пѣснѣ стали прибѣгать и послѣдующіе записыватели: Римскій-Корсаковъ, Лисенко, Ю. Мельгуновъ и другіе.

Но когда пѣсня не поется, а играется на инструментахъ (безъ-словъ), тогда подобныя перемѣны такта дѣйствительно являются не мотивированными съ музыкальной стороны, такъ какъ мотивировка ихъ въ текстѣ. А разъ отброшенъ текстъ, отброшено и объясненіе этихъ тактовыхъ перемѣнъ. Народные же напѣвы, назначенные не для пѣнія, а для инструментовъ (наигрыши) или напр. плясовые, всегда отличаются правильнымъ ритмомъ и тактомъ, ибо этого требуетъ существо самой пляски, размѣренность тѣлодвиженій. Поэтому, когда является мысль положить русскую народную музыку на инструменты и сдѣлать пѣсню темою музыкальнаго произведенія, то представляются различныя обстоятельства, заслуживающія вниманія: 1) такъ какъ пѣсню необходимо уложить въ тактовую систему, безъ чего исполненіе ея совмѣстно съ нѣсколькими инструментами невозможно, то этимъ легко могутъ быть нарушены собственные акценты напѣва и внесены чуждые ему тактовые акценты; 2) вслѣдствіе возможности различной укладки пѣсни въ такты, каждый музыкантъ въ инструментальномъ произведеніи можетъ по произволу измѣнить характеръ пѣсни и внести свой личный взглядъ, ибо нѣтъ обязывающаго элемента—словъ; 3) замѣчая кое въ чемъ неровности или странности, явившіяся отъ заковки пѣсни въ современный тактъ, музыкантъ

легко можетъ увлечься желаніемъ придать имъ „кажущійся видъ“ народности и въ этихъ странностяхъ акцентовъ или ритма видѣть „особенности“ народной музыки,—тогда какъ въ сущности они—ея исключенія или продуктъ неловкой тактовой укладки; 4) желаніе подогнать пѣсню подъ современный тактъ увлекаетъ музыканта къ поправкамъ: онъ то урѣзываетъ, то удлиняетъ продолжительность тоновъ, увеличиваетъ или вовсе изгоняетъ паузы, ферматы, остановки, сопутствующія пѣнію, переводитъ концы предложеній пѣсни въ начальные акценты такта и т. п.

Въ такой работѣ смѣшиваются два разныхъ міросозерцанія, два различныхъ и далеко отстоящихъ другъ отъ друга фазиса развитія, двѣ историческія эпохи: одна—древнѣйшая, другая—новѣйшаго времени. Нѣтъ спора, талантливый музыкантъ можетъ такую „переработку“ народной пѣсни сдѣлать съ искусствомъ, способнымъ занять современнаго меломана, но мы совершенно отдѣляемъ подобную переработку отъ *реставраціи* народной пѣсни. Послѣдняя представляетъ иныя требованія, что̀ мы поясникъ примѣромъ. Положимъ, найдена хорошо сохранившаяся часть древней ассирійской статуи. Если къ ней сдѣлать дополненіе изъ современнаго матеріала и по современнымъ понятіямъ, кое что урѣзать, выгладить, удлинить, затѣмъ окружить богатыми нарядами изъ атласа, бархата, шелка, украшеніями изъ золота и драгоцѣнныхъ камней и т. п., то это мы пріурочимъ къ *переработкѣ* народной пѣсни. Такая переработка можетъ даже представлять красивость для современнаго человѣка, но эстетическое ея значеніе будетъ болѣе чѣмъ сомнительно. Но поступимъ иначе: возстановимъ статую на основаніи точнаго изученія эпохи, приведемъ ее въ такой видъ, въ какомъ она должна быть по законамъ собственнаго своего строенія, поставимъ въ обстановку, составленную изъ ассирійскихъ древностей, окружимъ ее чертами того быта, древнею утварью и тѣми внѣшними предметами, въ которыхъ статуя играла роль, какъ часть цѣлаго, или которые составляли какой либо обрядъ древней жизни, связанный со статуей, и мы получимъ то, что слѣдуетъ сравнить съ *реставраціей* народной пѣсни.

Взятая въ полной своей обстановкѣ, со словами, съ лицами событія или обрядами, въ которыхъ она играетъ роль, народная пѣсня,—точно растеніе, взятое съ почвою и корнями,—можетъ быть пересажена и въ современную эпоху, и культурный человѣкъ пойметъ ее, почувствуетъ и оцѣнитъ. А взять изъ всего этого только одинъ музыкальный напѣвъ безъ мотивировки его словами

текста—могущественно усиливающими процессъ ассоціаціи идей, порождаемыхъ народною музыкою — очень близко подходитъ къ тому, какъ если-бы мы взяли изъ оперы какой нибудь речитативъ, безъ словъ, безъ лицъ и поводовъ къ речитативу и безъ сценической обстановки, и выдавали-бы это за образчикъ оперной музыки.

Признавая поэтому существенное въ принципѣ различіе между *„переработкою“* и *„реставраціею“* народной пѣсни, мы невольно наталкиваемся на другой вопросъ: на какихъ же основаніяхъ можетъ быть производима реставрація?—Одного точнаго записыванія напѣва и словъ очевидно еще мало. Какъ бы точно мы ни записали ихъ и не уложили въ ноты, все же остаются вопросы: а вѣрно-ли пѣлъ исполнитель? и съ чѣмъ сличать вѣрность или невѣрность его исполненія? Онъ самъ могъ получить пѣсню уже измѣненную позднѣйшими вліяніями или вставками, или искаженную неспособными исполнителями, или подвергнувшуюся вліянію мѣстности, въ которой онъ живетъ и въ которой борятся различныя національныя традиціи. Онъ могъ изустно перенять или заучить тотъ или другой варіантъ, а варіантовъ каждой народной пѣсни много, въ чемъ можно убѣдиться, между прочимъ, и изъ двухъ выпусковъ народныхъ пѣсень Ю. Мельгунова, „непосредственно отъ народа записанныхъ“. Сравните одну и ту-же пѣсню въ различныхъ сборникахъ народныхъ пѣсень,—и вы рѣдко найдете ихъ вполнѣ схожими, тождественными; большею частью, онѣ напоминаютъ только другъ-друга. Въ текстѣ словъ также замѣтны большія различія; въ одной пѣснѣ слова начинаются такія, которыя въ другой составляютъ середину. Цѣлыя строфы цѣликомъ переносятся изъ одной пѣсни и вставляются въ другую, близкую по содержанію. И это дѣлать тѣмъ легче, что напѣвъ обыкновенно обнимаетъ только одинъ стихъ, рѣже цѣлую строфу (два стиха). Разъ строеніе стиха сходно, то и напѣвы также легко обмѣниваются текстами словъ, какъ и тексты словъ напѣвами.

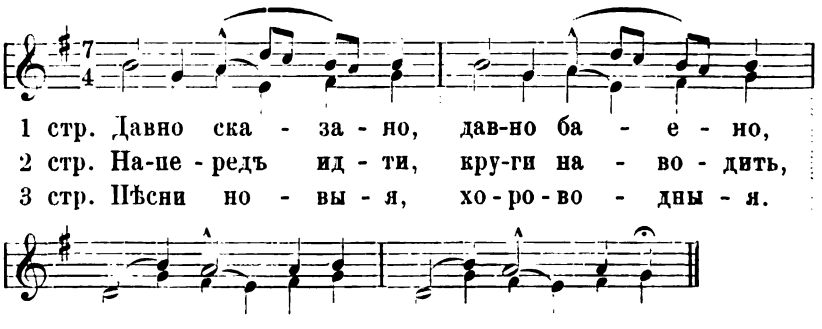
Очевидно, что изъ всѣхъ этихъ вопросовъ и сомнѣній есть только одинъ прямой выходъ: это изученіе основныхъ, коренныхъ законовъ строенія русской народной музыки. *Убѣжденіе, что только въ общихъ признакахъ этого строенія и найдется та руководящая нить, которая поможетъ установленію вѣрнаго сужденія о подлинности и характерныхъ особенностяхъ народной музыки и послужило поводомъ къ составленію настоящаго нашего труда.* Въ теченіе его, мы привели уже не мало особенностей, свойственныхъ строенію русскихъ народныхъ пѣсень въ мелодіи и ритмѣ.

Хотя эти особенности и отличаютъ ихъ отъ строенія современныхъ тактовыхъ мелодій, тѣмъ не менѣе онѣ коренятся въ общихъ психо-физическихъ свойствахъ человѣческой природы и въ совокупности составляютъ самостоятельное направленіе, *особый стиль искусства*, намѣченный наивнымъ творчествомъ народа.

Кромѣ приведенныхъ отличій въ ритмѣ, мы обратимъ еще вниманіе на „за-тактъ“, которымъ часто русскіе народные напѣвы снабжаютъ при укладкѣ ихъ въ ноты и такты. Если держаться народнаго такта (полустиха), то за-тактъ или анакруза упраздняются сами собой, ибо упраздняется свойственная такту первая сильная его часть. Въ русскихъ напѣвахъ и стихахъ удареніе рѣдко, почти никогда не бываетъ на первомъ слогѣ, а большею частью на *третьемъ*. Это какъ-бы размахъ, предшествующій удару. Если подводить этотъ ударъ подъ акценты такта, то потребность помѣстить его на сильную (первую) часть заставляетъ музыкантовъ помѣщать первые два слабые слога въ за-тактъ. Но разъ мы отбросимъ тактовые акценты, а примемъ только собственные акценты народнаго стиха и напѣва,—*затактъ становится излишнимъ*. Собственные же акценты народной пѣсни большею частью всегда ясны. Укладывая въ ритмическіе фасоны: 2+2, или 3+3, или 2+3 такта (и ихъ производныя отъ умноженія на 2), народный напѣвъ даже въ несимметричной комбинаціи распредѣляетъ акценты такъ, чтобы ритмъ получался ясный.

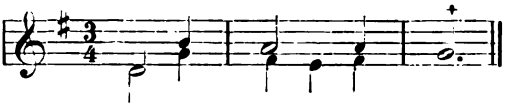
Напр. Хороводная (сбор. Прокунина—Чайковскаго. № 19).

Довольно скоро.



Строеніе стиха: два полустишія по 5 слоговъ въ каждомъ, 5+5= 10 слогамъ. Эти нечетные полустихи изъ 5 слоговъ дали составной нечетный тактъ 3+4=7 четвертей. И съ какою заботли-

востью народъ подчеркиваетъ строеніе такой несимметричной составной группы, какъ $^7/_4$: онъ вездѣ дѣлаетъ удареніе на четвертой четверти (означено знакомъ ^), заставляя его падать и на главное удареніе въ текстѣ полустиха, и ясно дѣля тактъ на 3+4. Повторяя четыре раза къ ряду такую группу 3+4, пѣсня—при выполненіи ея на многія строфы—производитъ впечатлѣніе совершенно правильнаго симметричнаго устройства, и вмѣстѣ съ тѣмъ особенно характернаго ритма, почти изгнаннаго изъ нашей тактовой системы. Характерны также концы двухъ послѣднихъ тактовъ (3 и 4), которые падаютъ на слабую часть нашего такта, хотя заключаютъ въ себѣ акценты. Перекладыватель нарушилъ однакожъ ясность строя пѣсни, сдѣлавъ изъ послѣдняго такта (4-го) цѣлыхъ три въ $^3/_4$, а именно:

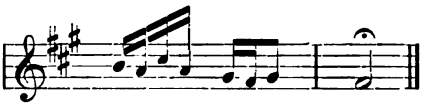


Это понадобилось для удовлетворенія *тактоваго* требованія—поставить конецъ (g) на сильную часть такта. Для современнаго музыканта такой конецъ напѣва, конечно, яснѣе; но смѣшеніе тактовъ $^7/_4$ и $^3/_4$ нарушило ясность строенія пѣсни; о стремленіи-же народныхъ напѣвовъ—выдѣлять *конецъ* своего (народнаго) такта съ помощью акцента или ферматы (остановки), а *не начало*, мы уже неоднократно говорили.

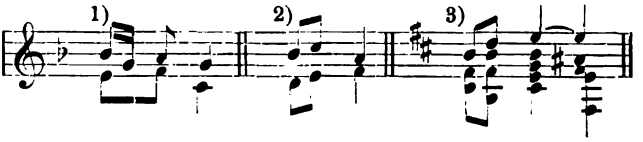
Вообще, концы народныхъ напѣвовъ заслуживаютъ особеннаго вниманія: играя роль кадансовъ и полукадансовъ, они часто идутъ не въ счетъ такта, составляя какъ-бы ферматы съ неопредѣленною продолжительностью тона. Они обыкновенно исполняются *унисономъ*, если хоровая пѣсня исполнялась съ „подголосками“. По справедливому замѣчанію Ю. Мельгунова*), унисонъ въ хоровой пѣснѣ всегда является въ опредѣленныхъ мѣстахъ: въ началѣ или концѣ, или 1) всей пѣсни, или 2) періодовъ, или 3) отдѣльныхъ предложеній, такъ что унисонъ можетъ служить признакомъ возникновенія и окончанія ритмическихъ частей напѣвовъ. Но едва-ли можно вмѣстѣ съ Ю. Мельгуновымъ назвать народный конецъ „гармоническимъ заключеніемъ“: унисонъ представляетъ собою, будучи принятъ за основной тонъ, естественный *мажорный* аккордъ въ верхнихъ гармоническихъ тонахъ (Obertöne);

*) Ю. Мельгуновъ. Русскія пѣсни непосредственно съ голосовъ народа записанныя. Вып. 1. Предисловіе, стр. XVIII.

въ немъ слышна большая терція. Между тѣмъ унисонъ въ народныхъ пѣсняхъ кончаетъ напѣвы равно мажорные и минорные; напримѣръ:

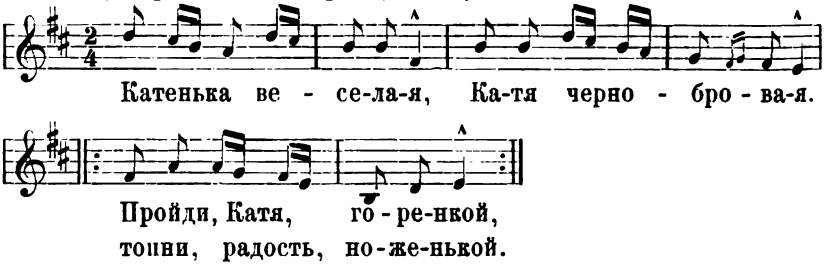


Вся пѣсня уложилась свободно въ нашемъ fis moll; да и въ предпослѣднемъ тактѣ слышна малая терція (a). Какимъ-же образомъ конечный тонъ fis можетъ изображать собою мажорный аккордъ съ большой терціей *ais?* Съ другой стороны, мы не можемъ также согласиться съ такой гармонизаціей, которая изъ *послѣдняго тона пѣсни* дѣлаетъ *квинту* или *терцію* къ басу въ акомпанементѣ; напримѣръ:



Независимо того, что такіе концы—только полукадансы, мы напомнимъ, что „мелодическая“ (пиѳагорейская) терція, употребляемая народомъ, не совпадаетъ съ гармоническою терціею, необходимою для мажорнаго аккорда; она слишкомъ рѣзка, высока. Вообще подобныя окончанія (особенно, какъ септима для конечнаго тона пѣсни, въ № 3 приведенныхъ окончаній) уже относятся къ области *переработки* пѣсни, а не реставраціи или передачи ея безъ измѣненія характера. Для уясненія взгляда народа на полуконцы и концы въ своихъ предложеніяхъ и періодахъ привсдемъ весь напѣвъ пѣсни „Катенька веселая“.

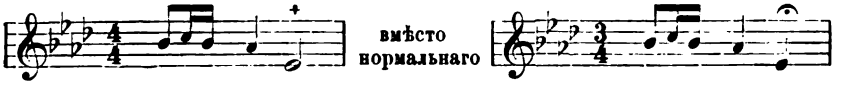
(Сборникъ Балакирева, № 22).



Каждый полустихъ (2 такта = 7 слоговъ) оканчивается упоромъ мелодіи разъ въ fis, другой разъ въ *e*, и во второмъ предложеніи два раза кончаетъ въ *e*. Съ нашей точки зрѣнія, это *e* субдоминанта отъ тоники *h;* естественный аккордъ тутъ трезвучіе на E

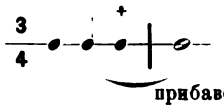
мажорное (e, gis, h), ибо въ естественной гармоніи нѣтъ малой терціи основнаго тона. Но такъ какъ предъ этими конечными тонами *e* постоянно находится *g*, а не gis, то приходится совсѣмъ отбросить аккордъ и брать концы „унисономъ“, какъ этого придерживается и Ю. Мельгуновъ, Прокунинъ—Чайковскій и др. Кромѣ того, съ „гармонической“ точки зрѣнія полуконецъ на *e* (аккордъ субдоминанты) пришлось-бы превратить въ аккордъ тоники h (h. d. fis), а для этого придѣлать еще нѣсколько тактовъ, чтобы сдѣлать настоящій конецъ. Но это было-бы измѣненіемъ характернаго окончанія народной пѣсни: она явно желаетъ признавать за свой конечный тонъ — E (mi), а присутствіе *d* вмѣсто dis (т. е. малой септимы вмѣсто большой) именно и окрашиваетъ пѣсню ладомъ, отличнымъ отъ нашего E-moll; тогда какъ отъ нашего H-moll она отличается концомъ въ E, а не въ H. Слѣдовательно и придѣлка конца для заключенія въ H-moll будетъ нарушеніемъ характера лада пѣсни. Не менѣе характерно и то, что эта народная тоника (конечный тонъ) со свойственнымъ ей акцентомъ приходится не на сильную (первую), а на слабую (вторую) часть нашего такта, на которую падаетъ и конецъ. Все это не случайности, а характерныя особенности, присущія строенію русской народной музыки.

Возьмемъ еще примѣръ. Пѣсня № 16 въ сборникѣ Прокунина—Чайковскаго представляетъ при тактѣ $^3/_4$ устройство ритма мелодіи вполнѣ ясное, правильное. Но для *конца* перекладыватель нашелъ нужнымъ измѣнить послѣдній тактъ и сдѣлать его въ $^4/_4$, а именно.



И это сдѣлано для того, чтобы конецъ *es* приходился на сильную часть нашего $^4/_4$ такта.

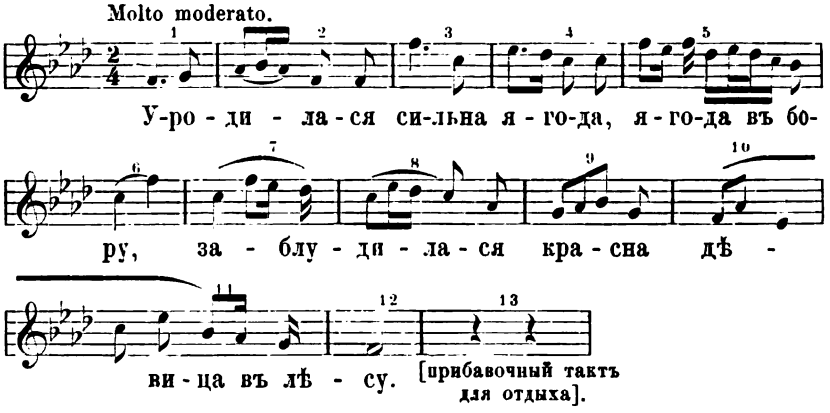
Такую же перемѣну такта собственно для *конца* пѣсни дѣлаетъ перекладыватель и для № 22 пѣсни своего сборника. Въ сборникѣ Балакирева ради *конца* сдѣлана перемѣна такта въ № 6 и др. Такія перемѣны, устанавливая тактовой акцентъ на конечный тонъ пѣсни, нарушаютъ ясную симметрію ея строенія и представляютъ ее въ глазахъ тактиста капризною. Но въ народной музыкѣ остановка (или фермата) на концѣ большею частью выходитъ изъ счета ритма, т. е. конецъ какъ будто имѣетъ еще за собою прибавочный тактъ; напримѣръ:



прибавочный тактъ.

(конечный тонъ обозначенъ крестикомъ +). Если же конецъ пѣсни и приходится на нашу сильную часть такта, то является самъ собою прибавочный тактъ для необходимаго отдыха голоса, паузы; напримѣръ:

Протяжная (сборникъ Прокунина—Чайковскаго, № 18).



Вся пѣсня поется безъ перерыва, безъ паузы, хотя она протяжная. Естественно, съ окончаніемъ напѣва явится потребность отдыха голоса, а съ нею явится и 13 тактъ, не идущій въ счетъ правильнаго ритма пѣсни $(2+2+2)+(2+2+2)=12$ тактамъ. Для правильнаго повторенія двутакта пѣсни потребовались повторенія одного слова въ стихѣ: „ягода“. Строеніе стиха, немного не ровное, этимъ пріемомъ выравнялось для однообразно-повторяющагося напѣва.

Въ пѣснѣ стихи представляютъ такія группы:

1-й	стихъ	$5+5+2=12$	слоговъ
2-й	„	$5+5+2=12$	„
3-й	„	$4+4+3=11$	„
4-й	„	$4+4+3=11$	„
5-й	„	$4+5+2=11$	„
6-й	„	$4+5+2=11$	„
13-й	„	$4+4+5=13$	„
14-й	„	$4+4+5=13$	„

Каждые два стиха подъ рядъ построены одинаково. Число слоговъ въ нихъ 11, 12 и 13. Чтобы подогнать подъ такую формулу слоговъ, 12-й стихъ даже сокращенъ на одинъ слогъ („пер'вязи“ вмѣсто „перевези“):

(12-й стихъ) „пер'вязи ты меня | на ту сторону | домой“ =
(6 слоговъ) (5 слоговъ) (2 слога)

6 + 5 + 2 = 13 слоговъ.

Стало быть, творецъ пѣсни заботился о возможномъ равенствѣ слоговъ стиха и симметричномъ его устройствѣ. Стихосложеніе явно: „слогочислительное“. Ладъ напѣва вполнѣ совпадалъ бы съ нашимъ F-moll, если-бы не малая септима (Es) вмѣсто большой (E).

Изъ всего прежде приведеннаго становится яснымъ, что потребность въ перемѣнѣ такта въ теченіи народнаго напѣва можетъ являться вслѣдствіе желанія перекладывателя:

1) отнести нѣсколько начальныхъ тоновъ пѣсни въ *затактъ* для совпаденія тексто-напѣвнаго акцента съ тактовымъ;

2) отнести *конецъ* напѣва на сильную часть такта и—

3) соблюсти внутри напѣва совпаденіе акцентовъ пѣсни съ тактовыми.

Въ такой укладкѣ обнаруживается борьба между двумя неоднородными ритмическими системами, изъ коихъ каждая вноситъ свои отдѣльныя требованія. Примиреніе между ними или компромисъ и является именно въ видѣ смѣси различныхъ тактовъ въ напѣвѣ и появленіи фиктивныхъ удареній въ пѣснѣ.

Мы уже указывали на то, что этого можно избѣгать, совершенно отбросивъ въ сторону тактовые акценты и держась только народнаго такта, т. е. дѣленія напѣва по полустихамъ. Но для лицъ, не знакомыхъ съ русскимъ языкомъ, такое дѣленіе очевидно неудобно, ибо они лишены возможности почерпнуть правильность акцентуаціи изъ расположенія словъ текста. Поэтому, при общепринятомъ тактовомъ дѣленіи русскихъ народныхъ пѣсень являются смѣси тактовъ. Въ различныхъ сборникахъ эти смѣси тактовъ являются не въ одинаковой пропорціи.

Такъ, перемѣна такта встрѣчается въ сборникахъ *великорусскихъ* пѣсень —

							на 100
Балакирева . . .	изъ	40	пѣсень	только въ	8	пѣсняхъ	въ 20-и
Мельгунова 1 выпускъ	„	30	„	„	4	„	„ 13
Мельгунова 2 выпускъ	„	16	„	„	7	„	„ 44
Прокунина—Чайковскаго	„	33	„	„	15	„	„ 45
Въ сборникахъ *малорусскихъ* пѣсень —							
Рубца 1, 2 и 3 выпуски	изъ	60	пѣсень	въ	2	„	„ $3^1/_3$
Лисенко 1 выпускъ	„	40	„	„	2	„	„ 5
„ 2 выпускъ	„	40	„	„	16	„	„ 40

Приведемъ еще слѣдующую таблицу:

Въ сборникахъ:	Общее число пѣсенъ	Пѣсни съ тактомъ			Пѣсни съ тактомъ						
		четнымъ	нечетнымъ	смѣшаннымъ	7/4	7/4 въ смѣси	5/4	5/4 въ смѣси	3/8	6/8	3/2
		на 100									
Балакирева, ...	40	58	22	20	—	1 разъ	—	2 раза	—	—	(***) 5
Мельгунова, 1 вып. .	30	67	20	13	—	—	1 разъ	—	2 раза	—	—
Мельгунова, 2 вып. .	16	38	18	44	—	—	—	(*) 2 раза	(**) 1 разъ	—	1 разъ
Прокунина—Чайк. .	33	45	10	45	1 разъ	—	—	—	—	—	—
Рубца, 1, 2, 3 вып. .	60	55	41 1/2	3 1/2	—	—	—	—	2 раза	—	—
Лисенко, 1 вып. . .	40	57 1/2	37 1/2	5	2 раза	5 разъ	2 раза	7 разъ	7 разъ	1 разъ	6 разъ
Лисенко, 2 вып. . .	40	40	20	40							

Примѣчаніе. Приводимъ эти цифры изъ сборниковъ, находящихся у насъ подъ рукою въ данную минуту.

Изъ этой таблицы видно:

1) что *четные* такты *преобладаютъ* надъ *нечетными* въ русскихъ народныхъ пѣсняхъ; 2) что въ великорусскихъ пѣсняхъ почти не употребляется тактъ въ 6/8, который встрѣчается лишь въ сборникѣ малорусскихъ пѣсень Лисенко; 3) что чистые такты 7/4 и 3/4, довольно рѣдки въ народной музыкѣ, но въ смѣси съ другими тактами бываютъ немного чаще; 4) что такты однородные во всякомъ случаѣ преобладаютъ надъ смѣшанными тактами.

Къ такимъ-же результатамъ приводитъ насъ и разсмотрѣніе сборника русскихъ народныхъ пѣсень Н. Римскаго - Корсакова ****). Въ двухъ частяхъ этого сборника находится 100 напѣвовъ, частью взятыхъ изъ прежнихъ сборниковъ, частью вновь записанныхъ.

Въ нихъ находится:

Пѣсень съ однороднымъ тактомъ	Пѣсень съ смѣшаннымъ тактомъ	Пѣсень съ четнымъ тактомъ	Пѣсень съ нечетнымъ тактомъ	Пѣсень съ затактомъ	Пѣсень съ тактомъ 7/4 чистымъ	Тактъ 7/4 въ смѣси	Тактъ 5/4 чистый	Тактъ 5/4 въ смѣси	Тактъ въ 6/8	Тактъ въ 6/8 въ смѣси	Тактъ въ 3/8	Тактъ въ 3/4	Тактъ въ 3/2	Пѣсень безъ затакта
79	21	33	46	37	4	2	2	5	4	3	7	21	7	63

*) Тактъ въ 5/8, что для данной таблицы равносильно.

**) Тактъ 3/8 въ смѣси съ 5/8.

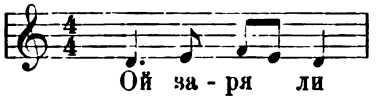
***) Въ смѣси съ 3/4.

****) Сборникъ русскихъ народныхъ пѣсень, составленный *Н. А. Римскимъ-Корсаковымъ* (Ор. 24), части I и II. С.-Петербургъ, изданіе В. Бесселя и К° (100 напѣвовъ съ текстомъ).

И здѣсь также всего болѣе пѣсень съ однороднымъ тактомъ (79%); также рѣдко являются такты въ $^{7}/_{4}$ (чистые: 4%, въ смѣси 2%), $^{5}/_{4}$ (чистые 2%, въ смѣси 5%), $^{6}/_{8}$ (4%), которые поэтому никакъ нельзя считать ни „излюбленными“, ни „характеристичными“ для русской народной музыки. Въ предъидущей таблицѣ, изъ другихъ сборниковъ, число пѣсень съ такими тактами также ничтожно. Но въ сборникѣ Римскаго-Корсакова число чистыхъ нечетныхъ тактовъ (46%) превышаетъ число чистыхъ четныхъ тактовъ (33%)*). Изъ числа этихъ 46% нечетныхъ тактовъ почти около половины составляютъ пѣсни съ тактомъ въ $^{3}/_{4}$ (21%); если же къ нимъ прибавить пѣсни съ тактомъ въ $^{3}/_{2}$, то получится 28% изъ 46 %, а съ тактомъ $^{3}/_{8}$ (7%) составится 35% на долю нечетнаго трехвременнаго такта въ сборникѣ Р.-Корсакова, что почти равняется 33%, приходящимся на долю четныхъ: 2-хъ и 4-хъ временнаго такта.

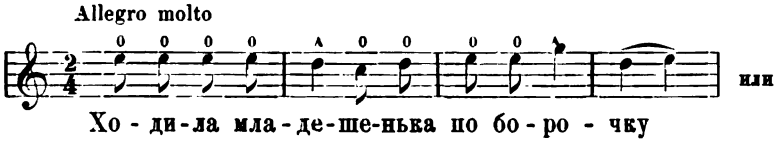
И такъ, въ этомъ отношеніи сборникъ Р.-Корсакова не даетъ указанія на численное превосходство четнаго такта надъ нечетнымъ въ русской народной музыкѣ, тогда какъ другіе сборники давали напѣвы съ преобладающимъ четнымъ тактомъ. Въ то-же время пѣсень, прямо начинающихся съ такта, въ сборникѣ Р.-Корсакова 63%, а съ *затактомъ* только 37%. Хотя затактъ можетъ служить подтвержденіемъ того, что удареніе въ русскихъ народныхъ стихахъ приходится большею частью на третій слогъ, но это не мѣшаетъ укладкѣ пѣсни и безъ затакта; напримѣръ: Ты заря-ли | ой | да ты заря-ли=4+5=9 слогамъ („ой“—вставка).

Этотъ стихъ съ удареніемъ на 3 слогѣ уложенъ въ ноты безъ затакта.

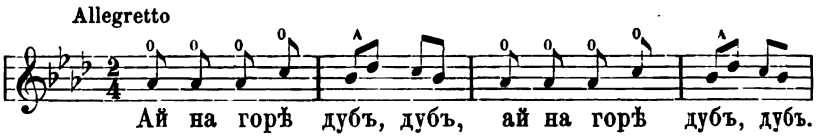


но ходъ мелодіи поддерживаетъ удареніе стиха.

Иногда цѣлые такты должны пѣться безъ ударенія; напримѣръ:



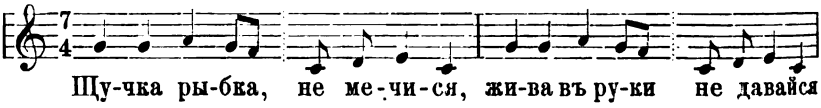
*) Тактъ въ $^{6}/_{8}$ мы тоже отнесли къ числу нечетныхъ: онъ и дѣлится на *двѣ* части.



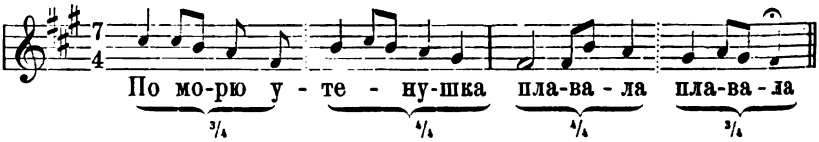
Это только подтверждаетъ неоднократно высказанное нами положеніе, что при укладкѣ народныхъ русскихъ пѣсень въ наши ноты и такты, необходимо отбрасывать собственно тактовые акценты и держаться только акцентовъ пѣсни (напѣва и текста); при такомъ условіи затакты становятся лишними, ибо они ставятся лишь ради совпаденія акцентовъ пѣсни съ тактовыми; по нашему-же взгляду, этого совпаденія нѣтъ надобности добиваться, ибо все-таки нужно руководствоваться при исполненіи пѣсни не тактовыми, а собственно пѣсенными, т. е. напѣвными и текстовыми акцентами. Если при укладкѣ народной пѣсни въ нашъ тактъ мы и достигаемъ иногда совпаденія обоего рода акцентовъ—для чего употребляется то затактъ, то перемѣна такта въ срединѣ или концѣ—то все-же это полумѣра только: въ одномъ мѣстѣ совпаденіе удачно, а въ другомъ, напротивъ, внеслось фиктивное удареніе или осталась безъ надлежащаго акцента нота, приходящаяся на слабую часть такта, въ то время какъ въ пѣснѣ она имѣетъ свой акцентъ.

Отмѣтимъ также то, что въ нечетныхъ составныхъ тактахъ, каковые $^5/_4$ и $^7/_4$, народные напѣвы почти всегда придерживаются яснаго дѣленія ихъ на группу: 3+2 или 2+3 (въ $^5/_4$) или 4+3 или 3+4 (въ $^7/_4$).

Сборникъ Римскаго-Корсакова, ч. 2, № 77.



Здѣсь ясно дѣлится тактъ на $^4/_4+^3/_4$. Такое же ясное дѣленіе такта $^7/_4$ на 4+3 мы видимъ въ №№ 57 и 82 того-же сборника Р.-Корсакова. А въ пѣснѣ „по морю утенушка плавала“ (№ 80, сборникъ Р.-Корсакова) видимъ дѣленіе напѣва такое: $(^3/_4+^4/_4)+(^4/_4+^3/_4)$, т. е. первый тактъ въ $^7/_4$ имѣетъ въ напѣвѣ четную часть въ концѣ, а второй—въ началѣ.

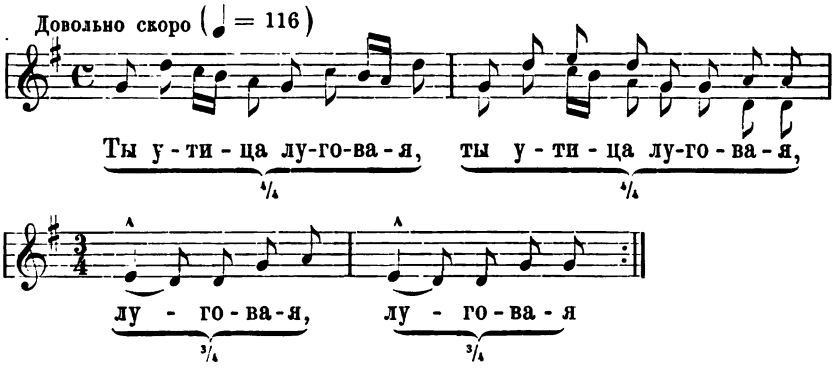


Такое спариваніе четнаго такта съ нечетнымъ дѣйствительно принадлежитъ къ характеристическимъ особенностямъ ритма русской

народной музыки. Она не прочь прибѣгать къ такому спариванію даже въ пѣсняхъ плясовыхъ, гдѣ, повидимому, танцовальный ритмъ долженъ бы обязательно стремиться къ однородности такта въ интересахъ симметріи и плавности тѣлодвиженія.

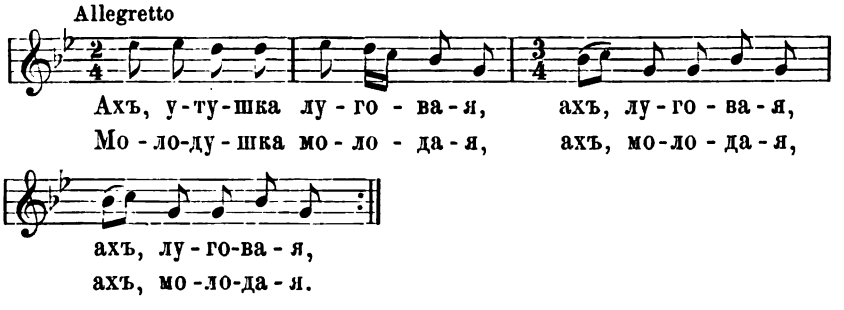
Напримѣръ,—вотъ плясовая пѣсня: „ты утица луговая“, гдѣ тактъ $^4/_4$ спарованъ съ тактомъ въ $^3/_4$.

(Сборникъ Ю. Мельгунова. Вып. 2. № 7). Плясовая.



Въ томъ же сборникѣ Мельгунова (вып. 2, № 1), пѣсня „и отъ Москвы заря“ имѣетъ тактъ $^9/_8$, распадающійся на $^4/_8+^5/_8$, вслѣдствіе чего перекладыватель чередуетъ эти два такта въ теченіи всей пѣсни.

Любопытно замѣтить при этомъ, что приведенная выше пѣсня „ты утица луговая“ въ варіантѣ, приводимомъ въ сборникѣ Р.-Корсакова, хотя и отличается напѣвомъ, но сохраняетъ тотъ же ритмическій фасонъ спариванія четнаго такта съ нечетнымъ, что и у Мельгунова. Вотъ этотъ напѣвъ у Р.-Корсакова (часть 2, № 67).

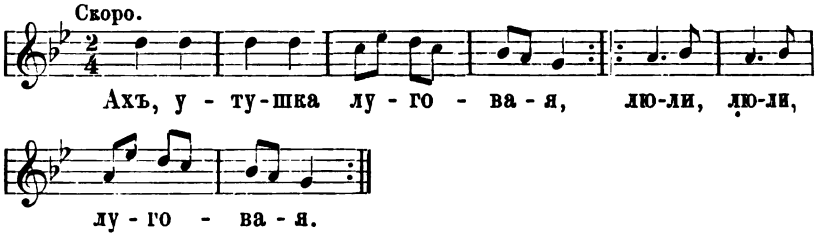


Мотивъ этотъ имѣетъ отдаленное родство съ напѣвомъ той-же пѣсни у Мельгунова, но онъ въ минорномъ тонѣ, хотя и держится той-же тоники (*g*). Ритмъ же одинаковый: нужно только

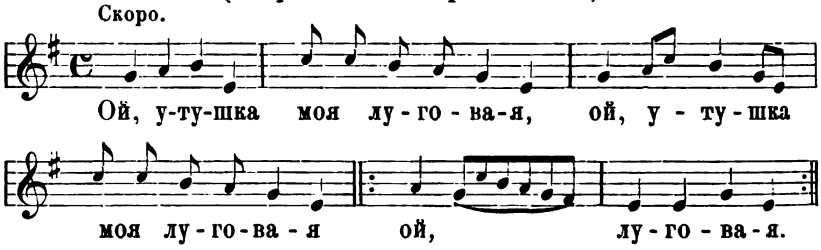
два раза повторить первые два такта въ $^2/_4$ у Р.-Корсакова, и получится=$^4/_4+^4/_4+^3/_4+^3/_4$.

Но вотъ та-же самая пѣсня въ варіантахъ у Прача и у Балакирева,—и въ нихъ уже сплошной четный тактъ.

Плясовая (сборникъ русскихъ народныхъ пѣсень Ив. Прача. № 23, изд. 1806 г.).



(Сборникъ Балакирева. № 24).



Текстъ пѣсни во всѣхъ приведенныхъ четырехъ варіантахъ *одинъ* и *тотъ же*, а *напѣвы различны*, хотя несомнѣнно родственны (что виднѣе при переложеніи ихъ въ одну и ту же тональность).

При отсутствіи письменности, неудивительно, что каждый народный напѣвъ, удерживаемый только въ памяти, способенъ давать много варіантовъ въ устахъ исполнителей разныхъ мѣстностей и разныхъ темпераментовъ.

Далѣе, если присмотрѣться къ характеру смѣшенія тактовъ и къ преобладающимъ тактамъ въ сборникахъ народныхъ пѣсень. то увидимъ слѣдующее:

въ сборникѣ *Мельгунова* (выпускъ 1 и 2) преобладаютъ чистые такты $^2/_4$, $^3/_4$, $^3/_4$; а изъ смѣсей тактовыхъ есть $^4/_4+^6/_4$, $^2/_4+^3/_4$, $^4/_8+^5/_8$, $^3/_8+^5/_8$, $^4/_4+^2/_4$, $^4/_4+^3/_4$;

у *Рубца* —всего чаще чистые такты $^2/_4$ и $^3/_4$, а тактовыя смѣси рѣдки ($^2/_4+^3/_4$);

у *Лисенко* встрѣчаются тактовыя смѣси $^5/_8+^6/_8$, $^5/_4+^7/_4$, $^3/_4+^5/_4$, $^3/_4+^5/_4+^6/_4$, $^4/_4+^6/_4$, $^4/_4+^5/_4+^2/_4$;

у *Прокунина—Чайковскаю* преобладаютъ тактовыя смѣси: $^3/_2+^4/_4$, $^2/_4+^3/_4$, рѣже $^6/_4+^7/_4$, $^3/_4+^7/_4$ всего чаще чистые такты $^2/_4$ и $^3/_2$;

у *Балакирева*, кромѣ чистыхъ $^2/_4$ и $^3/_4$, весьма часто являются: чистый $^3/_2$ и въ смѣси; кромѣ того встрѣчаются смѣси $^3/_4+^4/_4$, $^3/_4+^5/_4$, $^3/_4+^4/_4+^5/_4$;

у *Р.-Корсакова*, кромѣ обыкновенныхъ смѣсей $^3/_4+^4/_4$, $^3/_4+^2/_4$, мы находимъ еще такія смѣси: $^3/_4+^5/_4$, $^4/_4+^5/_4$, $^7/_4+^4/_4+^3/_4+^4/_4$, $^7/_4+^2/_4+^3/_4$, $^3/_4+^5/_4+^3/_4$, $^3/_8+^5/_8+^4/_8+^8/_8$ (№ 72), $^8/_4+^5/_8+^6/_8$, $^6/_4+^5/_4$ (№ 92).

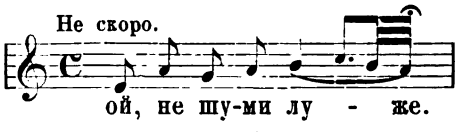
Въ сборникѣ *И. Прача*, самомъ старинномъ, мы не встрѣтили въ изложеніи народныхъ напѣвовъ перемѣнъ такта.

ГЛАВА XII.

Столкновеніе акцентовъ тактовой системы съ народными акцентами. Вліяніе субъективности арранжировщика на тактовое изложеніе пѣсни. Ритмическія остановки въ строеніи пѣсни и замедленія исполнителей. Необходимо различать строеніе пѣсни отъ ея исполненія. Преобладаніе четныхъ и парныхъ ритмическихъ группъ въ русской народной музыкѣ. Другіе ритмическіе фасоны и группировки. Условія, при которыхъ являются кажущіяся нарушенія симметричности. Нѣсколько словъ о передачѣ народныхъ напѣвовъ въ современной музыкальной системѣ. Общее заключеніе.

Приведенныя въ предъидущей главѣ столкновенія современной тактовой системы съ началами ритма, лежащими въ основѣ народнаго такта, на столько разнообразны, что въ нихъ, повидимому, трудно отыскать руководящую нить или вывести изъ нихъ какое либо общее заключеніе. Эти столкновенія, выражающіяся въ перемѣнѣ тактовъ и ихъ смѣси въ напѣвахъ, представляются случайностями, которыя не мало также зависятъ отъ субъективности записывателей или арранжировщиковъ напѣвовъ.

Такъ, напримѣръ, у *А. Рубца* изъ 60 украинскихъ пѣсень только двѣ потребовали перемѣны такта ($3\frac{1}{3}\%$). Предполагая у автора предвзятое расположеніе настойчиво не мѣнять такта, мы видимъ однакожъ, что онъ нерѣдко затруднялся выдержать такое рѣшеніе и ради однородности такта прибѣгалъ къ всевозможнымъ фермамъ, въ свою очередь запутывавшимъ ритмъ и строеніе напѣва. Въ одной пѣснѣ (выпускъ 1 № 18) у него семь фермъ! Почти столько-же въ другой (выпускъ 1 № 4); въ пѣснѣ № 16, выпускъ 3—пять фермъ; три ферматы въ пѣсняхъ выпускъ 1 № 20, выпускъ 3 № 20 и т. п. При этомъ ферматы падаютъ большею частью на наши слабыя части такта, нерѣдко даже на самую дробную его часть, напр. на $\frac{1}{32}$. Въ пѣснѣ № 5, выпускъ 1:



Такая фермата на столько не удобна, даже съ точки зрѣнія тактовой системы, что она сама по себѣ уже ясно указываетъ на

необходимость иначе уложить напѣвъ и, вѣроятно, допустить перемѣну такта.

У Мельгунова, записывавшаго напѣвы „непосредственно изъ устъ народа“, въ 1 выпускѣ на 30 пѣсень приходится только 4(13%) съ перемѣною такта. Этотъ выпускъ вышелъ въ 1879 г. Чрезъ шесть лѣтъ, во 2 выпускѣ, вышедшемъ въ 1885 г., мы уже видимъ у него 16 пѣсень, изъ коихъ въ 7 (44%) понадобилась перемѣна такта.

Въ украинскихъ пѣсняхъ *Лисенко* въ выпускѣ 1 (вышедшемъ въ 1868 г.) на 40 пѣсень встрѣчается всего 2 пѣсни (5%) съ смѣшаннымъ тактомъ. Во второмъ-же выпускѣ, вышедшемъ на 5, 6 лѣтъ позже, встрѣчается на 40 пѣсень 16 (40%) съ смѣшанными тактами.

Можно предполагать, что печатные отзывы и критики, послѣ первыхъ выпусковъ, дѣйствовали на составителей сборниковъ въ смыслѣ усиленія процента „смѣси тактовъ“ въ народныхъ напѣвахъ. Имъ указывалось, что народъ-де любитъ пеструю смѣсь тактовъ, затѣйливый, капризный (?) ритмъ, и что даже постоянно-однородный тактъ можетъ подорвать кредитъ къ подлинности народной музыки. При такомъ одностороннемъ и не вполнѣ вѣрномъ (по своей неясности) взглядѣ критики, неудивительно, что употребленіе смѣси тактовъ для русской народной музыки дѣлало большіе шаги впередъ и впало въ другую крайность: утрировку.

Первые старинные сборники „простыхъ пѣсень„ В. Т. (С.П.Б. 1796. 3-е изданіе), Ивана Прача (С.П.Б. 1806 г.), Едлички (малороссійскія пѣсни, вышедшія въ 1850 г.) и др. обходились вовсе безъ перемѣнъ тактовъ и употребляли однородные такты.

Въ сборникѣ Балакирева (вышедшемъ въ 60 годахъ) на 40 пѣсень мы встрѣчаемъ только 8 (или 20%) съ перемѣнами такта.

Въ сборникѣ Р.-Корсакова тоже 21% пѣсень съ смѣшаннымъ тактомъ.

Чѣмъ позднѣе, тѣмъ болѣе увеличивается процентъ смѣси: у Лисенко (во 2 вып.) 40%, у Прокунина—Чайковскаго—45%, у Мельгунова (во 2 выпускѣ)—44%.

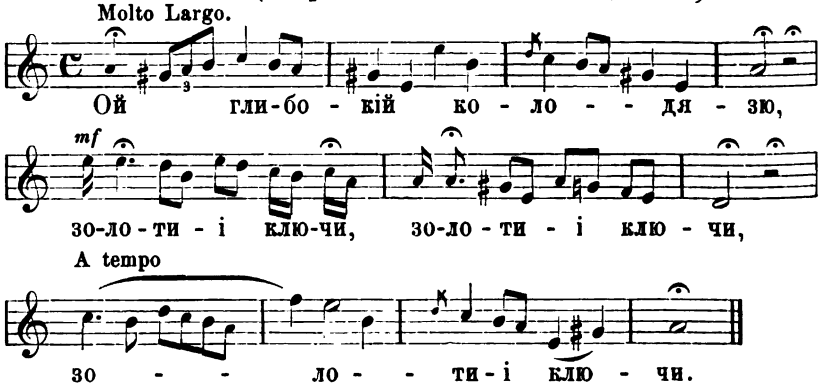
Тѣмъ не менѣе, эти цифры ничего существеннаго не доказываютъ и только увеличиваютъ недоразумѣнія, происходящія отъ укладки народныхъ пѣсень въ нашъ современный тактъ. Что каждый собиратель пѣсни чувствуетъ неловкость при дѣленіи народной пѣсни тактовыми черточками, это несомнѣнно. Тотъ-же *Лисенко*, употребившій 40% смѣси во 2 выпускѣ украинскихъ пѣсень, въ 1 выпускѣ хотя и скупился на эти смѣси (всего 5%),

но за то прибѣгалъ къ такимъ же нарушеніямъ ритма, съ другой стороны, какъ и *Рубецъ*, именно—къ ферматамъ при всякомъ неясномъ случаѣ. Въ пѣснѣ № 17 (выпускъ 1), у него цѣлыхъ *шесть* ферматъ, по *пяти* ферматъ встрѣчаемъ въ выпускѣ 1. №№ 4 и 14, по *три* въ №№ 1, 16, 25, 26; о двухъ ферматахъ внутри пѣсни мы уже не говоримъ, ибо таковыхъ много. На оборотъ, во 2 выпускѣ, Лисенко, увеличивъ процентъ смѣси тактовъ до 40%, свелъ число ферматъ до minimum'а, такъ что болѣе одной ферматы въ пѣснѣ мы не встрѣчаемъ въ этомъ выпускѣ. Исключеніе составляетъ только № 1, гдѣ есть смѣсь тактовъ $^4/_4$ и $^6/_4$ и три ферматы; но это—дума, а не пѣсня. И такъ, у Рубца и у Лисенко ясно видна обратно-пропорціональная зависимость смѣсей такта и ферматъ: чѣмъ *болѣе первыхъ*, *тѣмъ менѣе вторыхъ*, и на *оборотъ*.

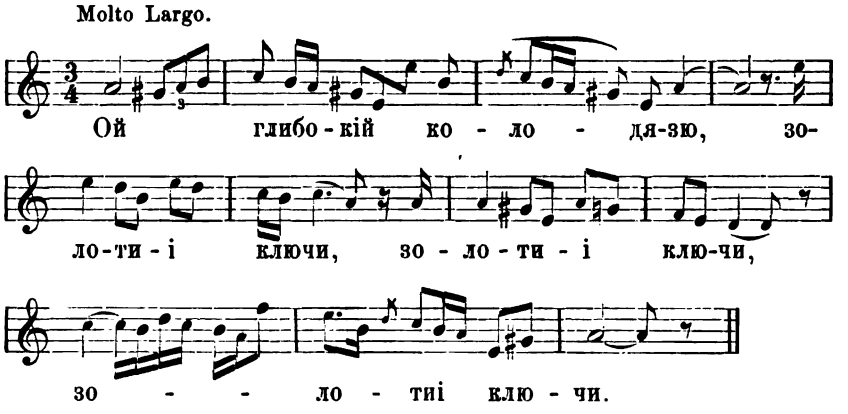
Употребленіе ферматъ какъ будто облегчаетъ задачу сохраненія однородности такта, но за то запутываетъ, затемняетъ истинное строеніе пѣсни. Притомъ, необходимо отличать остановки въ ритмическихъ концахъ напѣва или періода отъ *замедленій* и паузъ внутри напѣва, въ которыхъ субъективность пѣвца играетъ не малую роль: у однихъ ихъ болѣе, а у другихъ—менѣе. Болѣе опредѣленное ритмическое значеніе такихъ замедленій или паузъ можно понять только тогда, когда внимательно разсмотрѣть строеніе напѣва въ связи съ текстомъ, разбивъ ихъ на такты народные, а не современные. Иногда надпись ritenuto или ritardando, tenuto и т. п. вполнѣ удовлетворитъ потребности, не нарушая ритмическаго строя пѣсни, уложенной на ноты. Въ концахъ же пѣсень, по нашему мнѣнію, цѣлесообразнѣе удлинить продолжительность конечнаго тона прибавкою такта, чѣмъ ферматою.

Для поясненія этихъ мыслей приведемъ примѣры:

(Сборникъ Лисенко. Вып. 1, № 17).



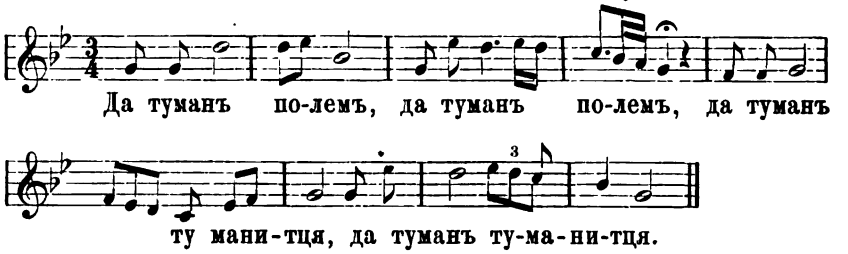
Здѣсь по счету *девять* ферматъ, изъ коихъ три—на слабыхъ частяхъ такта, а три—для окончанія ритмическихъ группъ. Мы попробовали изложить этотъ самый напѣвъ вовсе безъ ферматъ и въ другомъ тактѣ, именно нечетномъ $^3/_4$.



Повидимому, такая укладка отвѣчаетъ и намѣреніямъ перекладывателя*) и въ то же время она освобождаетъ отъ пестроты девяти ферматъ. Для одинаковости темпо можно было-бы надписать указаніе метронома. Строеніе же пѣсни при послѣдней укладкѣ едва-ли не яснѣе: каждый полустихъ укладывается въ два такта (стихъ въ 4 такта) и только послѣдній тактъ (11-й) представляется удлиненіемъ конца не въ счетъ ритма.

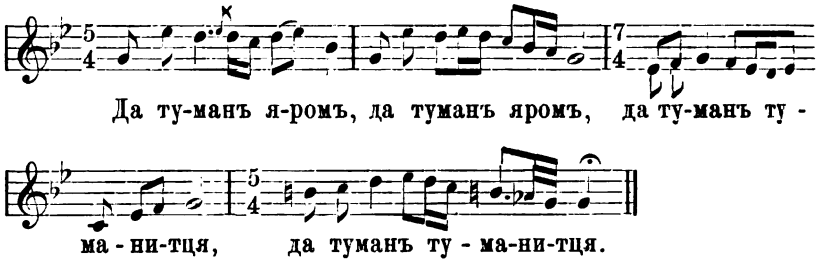
Что одну и ту-же пѣсню можно уложить различно въ тактъ, даже и не маскируясь ферматами, въ томъ можно убѣдиться и изъ другихъ примѣровъ; напр. пѣсня „Да туманъ яромъ“ уложена у Рубца и Лисенко такъ:

(Сборникъ А. Рубца. Вып. 2. № 1).



*) Исключая развѣ тактовъ 5 и 7, въ которыхъ движеніе въ нашей редакціи выйдетъ медленнѣе относительно прочихъ частей, но его не трудно ускорить въ исполненіи, надписавъ piu mosso.

(Сборникъ Лисенко. Вып. 2. № 19).



(Сходно съ Рубцемъ записанъ этотъ напѣвъ и Маркевичемъ въ „Запискахъ Южной Руси“):

Оба напѣва весьма близки, почти тождественны, но изложены въ разныхъ тактахъ. Любопытно, что Лисенко, снабдивъ свою транспозицію фортепіаннымъ вступленіемъ и финальною ритурнелью, излагаетъ первое въ тактѣ $^3/_4$, а вторую въ $^4/_4$. Такимъ образомъ въ его редакціи, пѣсня со вступленіемъ и ритурнелью получаетъ весьма пестрый ритмическій видъ $^3/_4$, $^5/_4$, $^7/_4$, $^5/_4$, $^4/_4$. У Рубца-же, вся пѣсня сплошь въ $^3/_4$-тномъ тактѣ, томъ самомъ, который чувствовался и Лисенко, когда онъ вступалъ въ пѣсню (во вступленіи).

Подобные примѣры показываютъ, что субъективность перекладывателя замѣтно отражается на тактовой редакціи записываемыхъ имъ пѣсень. Поэтому неудивительно, если одна и та-же пѣсня, записанная даже въ одной и той же мѣстности подъ редакціей различныхъ записывателей, явится въ нѣсколько различномъ нотномъ и тактовомъ изложеніи, не говоря уже о варіантахъ пѣсни въ различныхъ мѣстностяхъ. Даже различные исполнители, отъ которыхъ записывается пѣсня, обыкновенно вносятъ въ нее каждый свою субъективность: у одного—тѣ-же самые тоны напѣва длиннѣе, у другаго—короче; у одного, напѣвъ снабженъ украшеніями изъ мелкихъ нотъ (мелизмами, фіоритурами, апподжіатурами и т. п.), у другихъ—ихъ почти вовсе нѣтъ и пѣніе ровнѣе, плавнѣе.

Все это только укрѣпляетъ насъ въ томъ мнѣніи, что наиболѣе правильной передачи устныхъ народныхъ напѣвовъ на ноты и такты мы будемъ достигать не столько педантически-вѣрною записью, какъ бы фотографически передающей всѣ изгибы пѣнія даннаго исполнителя (что близко походило-бы на абсолютно-точную передачу игры виртуоза, ежеминутно нарушающаго однообразно-правильный тактъ), сколько разъясненіемъ общихъ основныхъ пріемовъ постройки народныхъ напѣвовъ, кото-

рыхъ слѣдуетъ держаться и въ письменной ихъ редакціи. Исполненіе же написаннаго всегда будетъ подвержено извѣстнымъ колебаніямъ и нарушеніямъ ритма, смотря по субъективности исполнителя.

Мы напр. вовсе не раздѣляемъ того мнѣнія, будто въ русской народной музыкѣ проявляется стремленіе психо-физическаго русскаго организма къ чему-то странному, угловатому, капризному, уродливому, затѣйливому, непонятному и т. п. И это будто потому, что понятіе о красотѣ есть продуктъ западно-европейской культуры, и что непричастнымъ къ ней чувство красоты чуждо. Но это совершенно произвольное мнѣніе. Чувство не только образованныхъ русскихъ, но и образованныхъ европейцевъ, находитъ многія народныя пѣсни, какъ великорусскія, такъ и особенно малорусскія, весьма красивыми; онѣ имъ нравятся и слѣдовательно удовлетворяютъ ихъ эстетическому чувству. А это показываетъ, что чувство красоты есть прирожденная физіологическая потребность человѣческой природы, и что культура даетъ ему только развитіе и направленіе въ извѣстномъ смыслѣ. Какъ чувство формы, оно главнымъ образомъ удовлетворяется лишь при соблюденіи законовъ симметріи и пропорціональности. Поэтическая-же сторона красоты почерпается въ воспроизведеніи извѣстныхъ моментовъ особенной полноты и содержательности внутренней человѣческой жизни, т. е. ея моментовъ болѣе яркихъ, напр. радости, любви, горя, страданія, душевной борьбы и т. п. Вотъ именно это общее стремленіе къ симметричности и пропорціональности формы мы находимъ и въ строеніи напѣвовъ русской народной музыки. Отступленія отъ нихъ—большею частью кажущіяся, быть можетъ происходящія отъ слишкомъ точнаго изложенія въ нотахъ и тактѣ тѣхъ отступленій отъ правильности, которыя вносятся исполнителемъ въ интересахъ музыкальной экспрессіи.

Другой видъ кажущихся отступленій можетъ представляться намъ въ народныхъ напѣвахъ вслѣдствіе большаго разнообразія ихъ ритмическихъ и мелодическихъ фасоновъ, въ которыхъ, за недостаткомъ гармоніи, народъ искалъ всевозможныхъ ресурсовъ экспрессіи и доходилъ въ нихъ до такихъ тонкостей, какихъ не ищетъ современная музыка, имѣющая въ своемъ распоряженіи, кромѣ ритма и мелодіи, еще неисчерпаемое богатство звуковыхъ красокъ (тембровъ) гармоніи и модуляціи. Мы привыкли къ извѣстному, отчасти одностороннему, направленію мелодій въ октавной системѣ и къ общеупотребительнымъ ритмическимъ фасонамъ, а новая, сложная на видъ, комбинація легко можетъ представиться непра-

вильною при малѣйшемъ отступленіи исполнителя пѣсни отъ первоначальнаго ея строенія.

Поэтому, мы желали-бы провести надлежащую грань между строеніемъ народныхъ мелодій и ихъ исполненіемъ въ народѣ. Записывая послѣднее со всевозможною точностью, мы все таки рискуемъ неправильно передать самое строеніе напѣва, которое было нарушено исполнителемъ.

Къ такимъ же мыслямъ приводятъ насъ и наблюденія надъ ритмическимъ устройствомъ народныхъ напѣвовъ, т. е. группировки ихъ частей въ предложенія и періоды. Группировка эта постоянно стремится къ возможному выполненію требованій симметріи и пропорціональности. Народная пѣсня какъ бы имѣетъ принципіозное стремленіе вылиться въ такую форму: полустихъ—два такта, стихъ—4 такта, двустишіе или строфа—8 тактовъ, т. е. въ формулу (2+2)+(2+2)=8 тактамъ. Въ музыкальномъ смыслѣ, это соотвѣтствуетъ періоду, который нуждался-бы еще во второмъ отвѣтномъ періодѣ для довершенія законченной формы двухколѣнной пѣсни.

И дѣйствительно, означенная формула, при всемъ разнообразіи субъективной укладки народныхъ напѣвовъ въ нотную систему, преобладаетъ у всѣхъ собирателей и арранжировщиковъ народныхъ пѣсень. Такъ, у Мельгунова (выпускъ 1) на 30 пѣсень она выдерживается въ 11 (почти 40%), у Балакирева на 40 пѣсень она выдерживается въ 13 (почти 33%), у Рубца на 60 пѣсень въ 16—(26%). Остальные проценты расходятся на самыя разнообразныя ритмическія группировки, между которыми однакоже болѣе всего, послѣ упомянутой формулы, встрѣчаются парныя и четныя сочетанія тактовъ, а именно:

1+1+1+1= 4 такта.
2+2= 4 „
4+4= 8 тактовъ.
(3+3)+(3+3)=12 „
(4+4)+(4+4)=16 „

Менѣе часты группировки нечетныя; напримѣръ:

2+2+2= 6 тактовъ.
3+3+3= 9 „
4+4+2=10 „
4+4+4=12 „

Еще рѣже сочетанія группъ четныхъ съ нечетными, каковы:

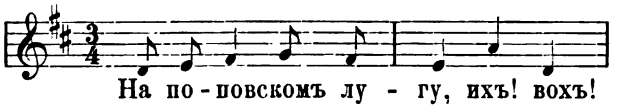
4+4+3=11 тактовъ.
(3+4)+(3+4)=14 „

Наконецъ встрѣчаются и единичные примѣры такихъ сочетаній:

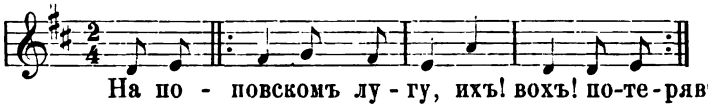
3+3+3+3+3 =15 тактовъ.
2+2+2+3 = 9 „
4+4+6 =14 „
(1+2+2)+(1+2+2)=10 „
1+1+1 = 3 такта и т. п.

Случается, что весь напѣвъ обнимаетъ только полустихъ; напримѣръ:

Свадебная. (Сборникъ А. Рубца. Вып. 3, № 2).



На этотъ мотивъ поется вся пѣсня (впрочемъ короткая). По Рубцу, здѣсь ритмическая формула 1+1=2 такта. Но въ виду естественныхъ акцентовъ пѣсни, намъ кажется болѣе раціональнымъ изложить ее въ такой нотно-тактовой редакціи.



и т. д.

Тогда ритмическая формула ея будетъ 1+1+1=3 такта (одинъ изъ примѣровъ того, какую роль играетъ субъективность записывателя въ нотной редакціи напѣва).

Вообще же, нарушенія симметричности ритма въ строеніи народныхъ напѣвовъ происходятъ всего чаще отъ слѣдующихъ причинъ: 1) *запѣва*, предоставленнаго субъективному чувству запѣвалы; 2) *припѣва*, вступающаго ранѣе или позже конечной ноты мелодіи на извѣстную ритмическую величину; 3) *конца*, т. е. конечной ноты напѣва, получающей у различныхъ пѣвцовъ различную степень продолжительности; нерѣдко она вовсе не входитъ въ счетъ ритма, ибо вытягивается въ фермату; часто ее можно ввести въ правильный ритмъ, прибавивъ паузу для отдыха голоса; 4) отъ *повторенія* какой-либо части напѣва или части текста съ цѣлью подладить подъ напѣвъ всѣ стихи пѣсни, отличающіеся неравнымъ числомъ слоговъ; 5) отъ *украшеній* (мелизмовъ) или мелкой группы нотъ на одинъ слогъ, отвѣчающихъ нашимъ фіоритурамъ въ каденцахъ (собственно не входящихъ въ строеніе

мелодіи) или субъективно-неточной передачи пѣсни исполнителемъ и укладки ея въ нашу нотно-тактовую систему.

Если принять въ разсчетъ всѣ эти соображенія и признать, что такія нарушенія ритма (для глазъ), которыя не затемняютъ и не уничтожаютъ ясности строенія (для слуха), всегда имѣли право гражданства въ музыкѣ въ интересахъ экспрессіи исполненія, то строеніе всякой народной пѣсни, при переводѣ ея на нашу нотную систему, можетъ и должно быть приведено въ видъ и порядокъ, удобопонятный для современнаго музыканта. Для оттѣнковъ-же исполненія могутъ быть сдѣланы извѣстныя музыкальныя надписи (ritenuto, accelerando, rallentando и т. п.), имѣющія въ виду нарушенія такта ради экспрессіи.

Народный напѣвъ, имѣющій повториться 5, 10, 20 разъ, пока не кончится вся пѣсня, по самому принципу своему отличается какъ бы не замкнутостью въ мелодическомъ отношеніи. Это тотъ-же не замкнутый кругъ, который характеризуетъ собою всю квинтовую эпоху: кругъ 12 квинтъ не замкнутъ, стало-быть безконеченъ. Наша новая музыкальная система искусственно замкнула этотъ несмыкающійся кругъ *темперацією* интерваловъ и свела его на октавную систему, начало и конецъ, тонику и октаву. Также точно новая музыкальная эпоха сомкнула и ритмъ, заключивъ его въ желѣзныя оковы тактовой системы. Цѣною этихъ узъ пріобрѣтены гармонія и разнообразіе модуляцій. Но въ то-же время съужены число и свобода фасоновъ мелодическихъ и ритмическихъ, принявшихъ извѣстное однообразное направленіе.

Народный тактъ (полустихъ) сохранилъ свою свободу и разнообразіе потому, что не порвалъ со словомъ, и, обходясь безъ гармоніи, всю свою силу черпаетъ изъ жизненнаго значенія текста стиховъ: это и положило на него свой своеобразный отпечатокъ. Поэтомъ музыка народная не существуетъ „сама по себѣ“ или „сама для себя“: она всегда органически связана съ извѣстными моментами и событіями въ жизни народа. Это часть его культа. Поэтому при укладкѣ народныхъ напѣвовъ въ ноты и такты и снабженіи ихъ гармоніей, главный вопросъ не въ томъ, чтобы подобрать тотъ или другой аккордъ—рѣзкій или красивый, странный или необычный—подъ ту или другую ноту напѣва, а въ томъ, чтобы общимъ рисункомъ и характеромъ сопровожденія, по возможности, передать значеніе пѣсни въ бытовой жизни народа. Напримѣръ,—дѣвичью пѣсню, полную легкости и граціи, укладывающуюся въ тактъ $^4/_4$, непонимающій ее иностранецъ могъ бы

гармонизировать въ родѣ марша, подставивъ аккордъ подъ каждую ноту. Но это было-бы ясный анахронизмъ.

Ассоціація идей, играющая столь важную роль въ настроеніи и впечатлѣніяхъ, производимыхъ вообще музыкою, должна быть всегда принимаема въ соображеніе при гармонизаціи народныхъ пѣсень. Ихъ напѣвы часто въ самомъ ритмѣ своемъ стремятся до извѣстной степени воспроизвести музыкальную живопись, иллюстрируя то дружный взмахъ косъ въ зеленомъ полѣ косарей, или взмахъ веселъ лодочниковъ, или ширину степи, или однообразіе работы надъ прялкою и т. п. Нарушить такія черты народной музыки не трудно, если заботиться только объ аккордахъ и соблюденіи западно-церковныхъ ладовъ. Но не достаточно только соблюденіе впечатлѣнія „лада“—какъ предлагаетъ, между прочимъ, Бурго-Дюкудре,—необходимо и соблюденіе характера пѣсни, вытекающаго изъ его текста и значенія въ бытовой жизни народа. Талантливый арранжировщикъ народной музыки есть въ то-же время и комментаторъ его предъ современнымъ музыкальнымъ обществомъ. Отъ его болѣе или менѣе талантливаго освѣщенія зависитъ правильное отношеніе этого общества къ народной музыкѣ.

Мы окончили наше изложеніе, обративъ вниманіе на многочисленныя особенности въ строеніи русской народной музыки, сравнительно съ новѣйшею музыкою культурныхъ классовъ.

Но предметъ этотъ такъ обширенъ, новъ и мало разработанъ, что мы могли остановиться съ подробностями только на главныхъ чертахъ русской народной музыки, а другихъ коснуться болѣе эскизно, предоставивъ будущимъ изслѣдователямъ этой невоздѣланной почвы разработку дальнѣйшаго.

Смѣемъ думать, что нашъ настоящій трудъ значительно облегчитъ планъ и направленіе будущихъ изслѣдователей.

Главныя заключенія, къ которымъ мы пришли, можно резюмировать въ слѣдующихъ общихъ положеніяхъ.

Русская народная музыка образовалась въ такую эпоху, когда настоящая музыкальная система еще не была развита, когда не существовало ни октавной, ни тактовой системы, ни мажора и минора, ни вводнаго тона, ни темперованныхъ интерваловъ, ни гармоніи.

Тѣсная связь въ ней стиховъ и напѣва придаетъ ей особый характеръ, который нарушается при ихъ разрывѣ: тогда

напѣвные акценты и ритмическія группировки (фасоны) могутъ нерѣдко казаться современному музыканту неправильными, угловатыми, произвольными и не мотивированными.

Не укладываясь удобно въ нашъ современный тактъ, русская народная музыка имѣетъ свой собственный „народный" тактъ или вольный метръ, совпадающій съ строеніемъ текста стиховъ.

По своему устройству, народное стихосложеніе должно быть отнесено къ древнѣйшему періоду версификацій „слогочислительныхъ", свойственныхъ древней цивилизаціи азіатскаго востока, отъ которой ведетъ свое начало и древне-эллинская культура.

Но русская народная музыка создалась внѣ всякаго вліянія эллино-римской цивилизаціи, легшей въ основу западно-европейской культуры высшихъ классовъ. Она—самостоятельный стволъ отъ общаго корня, колыбели человѣчества въ Азіи, отъ котораго другой стволъ пошелъ въ южную Европу (Грецію и Римъ).

Новѣйшіе музыкальные пріемы, исторически условные, не могутъ быть съ точностью и послѣдовательностью примѣнены къ укладкѣ народныхъ напѣвовъ въ нотныя письмена, такты и гармоніи.

Въ эпоху образованія народной музыки не были еще достаточно развиты понятія о роли тоники и тональности, объ однородности тактоваго или метрическаго распредѣленія акцентовъ въ стихахъ и напѣвѣ.

Кромѣ того, русскій языкъ, отличаясь отсутствіемъ отдѣльной протяжности гласныхъ (слоговъ), удобоперемѣщаемостью ударенiй и возможностью быстраго произношенія неударяемыхъ словъ и слоговъ, представляетъ такъ называемыя *растяжимыя стопы* или періоды, которые могутъ увеличиваться или уменьшаться въ количествѣ слоговъ при одномъ и томъ-же напѣвѣ.

Укладка народныхъ напѣвовъ въ письменныя ноты и такты необходима для сохраненія отъ забвенія устныхъ памятниковъ народнаго музыкально-поэтическаго творчества, замѣтно исчезающихъ изъ оборота массы или значительно теряющихъ свою первоначальную чистоту характернаго строенія.

Такая укладка можетъ принимать троякую форму: 1) или простой, возможно-вѣрной записи изъ устъ народа его напѣвовъ (съ текстомъ) или 2) комментарія съ музыкальнымъ поясненіемъ въ видѣ фортепіаннаго сопровожденія (салонно-народная пѣсня) или 3) переработки въ видѣ номера русской оперы или инструментальной пьесы съ русскими народными темами (композиція въ народномъ стилѣ).

Первая форма относится къ области этнографіи и накопляетъ сырой матеріалъ для людей науки и искусства. Нѣтъ сомнѣнія, что сравнительное изученіе старинныхъ напѣвовъ различныхъ народовъ, нетронутыхъ еще западно-европейскою цивилизаціею, доставитъ много новыхъ и интересныхъ выводовъ или сближеній для новой науки, сравнительной народно-музыкальной археологіи и этнографіи. Но какъ такой необработанный матеріалъ не можетъ разсчитывать на распространеніе его въ публикѣ, то собираніе и изданіе его должно быть всячески поддерживаемо и покровительствуемо нашими учеными и музыкальными обществами.

Гораздо большаго распространенія достигаютъ народныя пѣсни, издаваемыя въ видѣ комментарій и обработки спеціально музыкантами, то для пѣнія съ фортепіаннымъ сопровожденіемъ, то въ видѣ инструментальныхъ нумеровъ или хоровыхъ арранжировокъ. Чѣмъ болѣе будетъ при этомъ соблюденъ характеръ народной пѣсни и приняты во вниманіе ея роль и значеніе въ жизни народа, тѣмъ совершеннѣе будетъ такая *реставрація* народной музыки въ формахъ современнаго искусства. Талантливыя переработки для оркестра („Комаринская“ Глинки) или для оперы также могущественно могутъ содѣйствовать пропагандѣ русской народной музыки въ современномъ обществѣ.

Богатый фондъ народнаго музыкально-поэтическаго творчества, повидимому завершившаго свой полный циклъ развитія, долженъ быть принятъ русскими образованными классами преемственно, какъ наслѣдіе отъ народа въ этой области, и усвоенъ имп для дальнѣйшаго развитія музыкальнаго искусства въ національномъ направленіи.

Только при такомъ условіи, культура славянскаго племени достигнетъ желаемой полноты, оригинальности и блеска, и станетъ равно обаятельной и для Азіи, элементы коей вошли и въ русское народное творчество.

Трудно ожидать, чтобы въ эпоху желѣзныхъ дорогъ, пароходовъ, телеграфовъ, всеобщей военной повинности и нарѣзныхъ пушекъ, народное творчество, тѣсно связанное съ эпическою жизнью массы и народными движеніями, могло еще продолжаться впредь и развиваться. Мы убѣждены въ томъ, что оно закончилось, исчерпавъ всѣ рессурсы наивнаго искусства.

Но такъ какъ русская народная музыка представляетъ собою своеобразный и самостоятельный міръ съ безчисленными особенностями музыкальными и стихотворными, то мы считаемъ необходимымъ, чтобы въ русскихъ консерваторіяхъ и музыкальныхъ

училищахъ, на-ряду съ ученіями о гармоніи и контрапунктѣ, устроены были и спеціальныя каѳедры „русской народной музыки". Это не только возбудило-бы живой интересъ русскихъ музыкантовъ къ этому особому музыкальному стилю, продукту народнаго русскаго генія въ областяхъ языка, мелодіи и ритма, но и подготовило-бы лицъ для осмысленнаго, систематическаго и точнаго собиранія и записыванія памятниковъ русской народной музыки, еще не исчезнувшихъ изъ устнаго оборота массы.

Вмѣстѣ съ тѣмъ, такое преподаваніе подготовило-бы въ народныхъ учителяхъ правильное отношеніе къ народной музыкѣ, которая тогда могла-бы быть введена къ употребленію во всѣхъ народныхъ школахъ Россійской Имперіи. Съ этой стороны, русская пѣсня (въ ея видовыхъ отличіяхъ на сѣверѣ, югѣ и западѣ) могущественно помогла-бы объединенію и ассимиляціи разнородныхъ элементовъ нашего государства въ одной общей самостоятельной культурѣ, въ которой произведенія творчества имѣли-бы національный характеръ.

Одесса.
28 Февраля 1886 г.

ПРИМѢЧАНІЯ ИЗДАТЕЛЯ.

1. Къ страницѣ 6.—Въ рукописномъ экземплярѣ сказано: „Сочиненіе Кирхера „Musurgia“ явилось въ 1654 году въ Римѣ„.—Эта неточность исправлена мною. Появленіе книги Кирхера поставлено, повидимому, авторомъ въ связь съ изданіемъ Мейбома. Такое сопоставленіе двухъ изданій, вышедшихъ почти одновременно, требуетъ объясненія и исправленія текста.

Изъ сочиненій А. Кирхера относятся къ музыкѣ: 1) Ars magnetica (Romae, 1641; 3 изданіе 1654); въ 3-й книгѣ этого сочиненія идетъ рѣчь о магнетизмѣ въ музыкѣ; 2) Musurgia universalis, sive ars magna consoni et dissoni in decem libros digesta etc. (2 части. Romae 1650); 3) Oedipus aegyptiacus (4 части. Romae, 1652—1655); 4) Phonurgia nova etc. 1673.

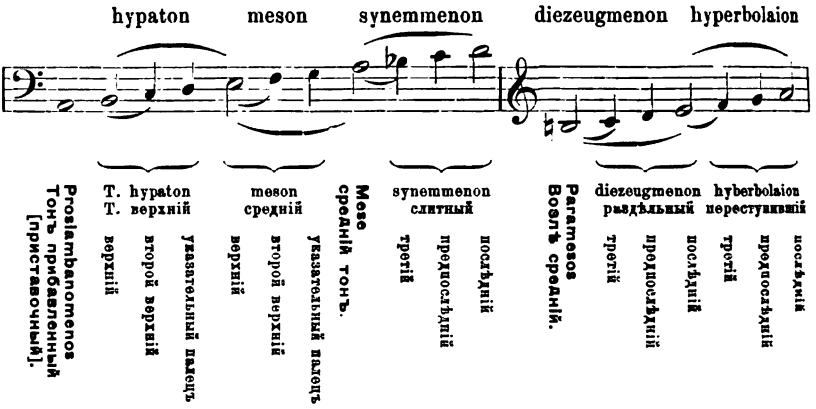
Изданіе М. Мейбома имѣетъ заглавіе: Antiquae musicae auctores septem. Graece et latine Amstelodami apud Ludovicum Elzevirum (V. 1 & 2. 1652). Въ немъ собраны дошедшія до насъ вполнѣ или въ отрывкахъ творенія Аристоксена, Евклида, Никомаха, Алипія, Гауденція, Бакхія и Аристида Квинтиліана (de musica libri III). [См. Musikalisches Conversations-Lexicon. Begründet von H. Mendel, fortgesetzt von Dr. August Reissmann. B. 1—12. Berlin. 1880—1883].

Имѣя въ виду, что изданіе Мейбома вышло въ 1652, а изъ сочиненій Кирхера упомянуто не Ars magnetica, третье изданіе котораго дѣйствительно вышло въ 1654 году, а Musurgia (1650), полагаю, что слѣдуетъ измѣнить текстъ на стр. 6 такъ:

„Сочиненіе Кирхера „Musurgia“ явилось въ 1650 году въ Римѣ, за два года до появленія въ свѣтъ изданныхъ въ Амстердамѣ (Мейбомомъ) таблицъ Алипія“.

2. Къ стр. 43.—Все, что находимъ у автора объ Олимпѣ, относится (по новымъ изслѣдованіямъ) не къ тому миѳическому Олимпу, который, по словамъ Свиды (Suidas), жилъ до троянскихъ временъ (πρὸ τῶν τρωικῶν), а къ другому, который (въ противоположность миѳическому, старшему Олимпу) называется младшимъ. Этотъ послѣдній жилъ въ концѣ 8 вѣка, во времена фригійскаго царя Миды (Midas) (734—695 г. до Р. Х.),—слѣд. могъ быть современникомъ Терпандра. Плутархъ (de musica, 11) называетъ именно этого младшаго Олимпа основателемъ эллинской музыки (ἀρχηγὸν τῆς ἑλληνικῆς καὶ καλῆς μουσικῆς). Онъ славился, какъ сочинитель значительнаго числа авлетическихъ и ѳренетическихъ номовъ (пѣсень). Его мелодіи не были записаны, конечно, но передавались посредствомъ устнаго наставленія его ученикамъ. Онъ-то и извѣстенъ, какъ изобрѣтатель энгармоническаго рода и многихъ неизвѣстныхъ до него ритмовъ, каковы просодіакъ, хорей, бакхій (см. Griechische Litteratur-geschichte, von Dr. W. Christ. 1888, S. 89).

3. Къ стр. 59.—Фиг. 29 приводится здѣсь вновь въ виду нѣкоторыхъ неточностей сравнительно съ текстомъ рукописи. А именно: подъ словомъ Tetrachordos hypatōn (вмѣсто т. *нижній*) должно быть—тетрахордъ верхній; въ tetr. synemmenōn (подъ тономъ b, вмѣсто *средній*) должно стоять третій. Тоны: прибавочный (proslambanomenos), средній (mese) и возлѣсредній (parамesos) должны быть выдѣлены отъ остальныхъ особымъ шрифтомъ.



Тоны Proslambanomenos, Mese и Parameses, говоритъ Амбросъ (Geschichte der Musik I. 366), stehen da wie Könige, deren Familienname nicht, sondern nur der Vorname genannt wird.—Что же касается до другихъ тоновъ, то—по словамъ того же Амброса—jeder Ton ist ein Individuum und hat seinen Familiennamen nach dem Tetrachorde, dem er angehört, und seinen Vornamen, der ihn in dieser einzelnen Tonfamilie individuell kennzeichnet".

Названія тетрахордовъ объясняются ихъ положеніемъ: hypatōn—самыхъ верхнихъ тоновъ, mesōn—среднихъ тоновъ, synemmenōn—соединенныхъ съ предъидущими (посредствомъ тона Mese *a*). Тетрахордъ mesōn, среди этихъ тетрахордовъ, дѣйствительно средній. Къ означеннымъ тремъ присоединяются еще два тетрахорда, изъ которыхъ одинъ (представляющій повтореніе перваго тетрахорда октавою выше) называется diezeugmenōn—отдѣленныхъ тоновъ, такъ какъ его нижній тонъ не связывается съ высшимъ тономъ предъидущаго, и наконецъ тетрахордъ hyperbolaiōn—добавочныхъ тоновъ.

Переводъ греческихъ названій тетрахордовъ и ихъ ступеней (приведенный у Амброса) нѣсколько разнится отъ перевода въ сочиненіи *E. I. Fetis* [Histoire générale de la musique, T. 3, стр. 47, Paris. 1872]—такъ какъ послѣдній сдѣланъ не съ греческаго, а съ латинскаго.—„Греческія названія тетрахордовъ и ихъ различныхъ ступеней не имѣютъ ничего общаго съ названіями нотъ въ современной музыкѣ. Греческія названія указываютъ только на мѣсто, занимаемое струною, или на извѣстный тонъ въ одномъ изъ звукорядовъ, а не на опредѣленную разъ на всегда интонацію; такъ, напр., 4-й тонъ какого либо тетрахорда въ одномъ изъ звукорядовъ могъ быть низшимъ тономъ другаго звукоряда, а потому имѣлъ въ послѣднемъ и другое названіе". (Тамъ же, стр. 46).

См. также статью: Aeolische Tonart въ Musikalisches Conversations-Lexicon.

Остается указать на значеніе слова ὕπατος. Это—превосходная степень отъ ὑπὸ или ὑπὲρ и означаетъ: самый высшій, высочайшій, верховный; самый крайній, послѣдній. Какъ существительное, ἡ ὑπάτη [подразумѣвается χορδή]—самая низкая струна [Греческо-русскій словарь А. Д. Вейсмана, Спб. 1879].

Слѣд. tetr. hypatōn означаетъ собственно *нижній* тетрахордъ [les quatre sons les plus graves, по Фетису].— Амбросъ приводитъ объясненіе Никомаха, почему именно греки называли самый нижній тетрахордъ верхнимъ. Такое названіе удержалось за нимъ со временъ Пиѳагора. „Пиѳагоръ назвалъ самый нижній тонъ своей лиры самымъ верхнимъ (hypaton), такъ какъ—по его теоріи о гармоніи сферъ—этотъ тонъ соотвѣтствовалъ наиболѣе отдаленной отъ земли планетѣ, сатурну. Самый высшій тонъ назывался послѣднимъ (Nete), такъ какъ соотвѣтствовалъ лунѣ, наиболѣе приближенной къ землѣ планетѣ.—На солнце же приходится какъ разъ главный тонъ Mese“ (Ambros, I. 367, примѣчаніе 1).

4. На стр. 68, строка 9, вставлено мною имя Franchini Gaforio изъ Лоди (род. 1451, † 1522).—См. *E. I. Fetis*, Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Paris 1874. T. IV. стр. 145 и 171.

5. На стр. 70, Швейцарскій ученый, извѣстный подъ именемъ Глареануса, названъ не Лорицомъ (какъ называетъ его, вмѣстѣ съ Ю. Н. Мельгуновымъ, и авторъ), а Лорисомъ.—См. Glarean въ „Musikalisches Conversations-Lexicon“: Heinrich Loris, latinisirt Loritus, 1488 im Canton Glarus in der Schweiz geboren.—Loritus a Glarea=Glareanus.

6. Къ стр. 93, 95 и 205. Сочиненія Бурго-Дюкудрэ изданы:

1) Trente mélodies populaires de Grèce et d'Orient. H. Lemoine, editeur. Paris 1876.

2) Etudes sur la musique ecclésiastique grecque. Ed. Hachette. Paris. 1877.

Въ 1888 г. Бурго-Дюкудрэ читалъ въ Парижѣ лекціи о русской музыкѣ.

7. Къ стр. 94 и 181. Извѣстный бельгійскій композиторъ, François Auguste Gevaërt (род. 1828), занявшій по смерти Фетиса (1871) мѣсто Директора Брюссельской Консерваторіи, родомъ фламандецъ, а потому имя его произносится обыкновенно не по французски, а по фламандски: Геваертъ и Гевартъ.

8. Къ стр. 160. Во избѣжаніе возможныхъ недоразумѣній замѣтимъ, что въ бандурѣ Вересая (фиг. 98) названія тонамъ *a* (прима) и *d* (терція) даны самимъ бандуристомъ.

Н. В. Лисенко въ своемъ рефератѣ „Характеристика музыкальныхъ особенностей малорусскихъ думъ и пѣсень“ описываетъ (на стр. 345) бандуру Остапа Вересая: „Типическая кобза имѣетъ 12 струнъ. Шесть изъ нихъ толще остальныхъ шести, длиннѣе и тянутся отъ приструнника вдоль цѣлаго грифа, гдѣ въ головкѣ и намотаны на колочки. Эти 6 большихъ струнъ зовутъ бу́нти. Первая крайняя длинная струна (бас) сдѣлана изъ овечьей кишки и обмотана канителью (сухозлотицею), 2-я и 3-я (басы) также изъ кишекъ (кишкові), 4-я — мѣдная (дротова), 5-я, называемая прийма и 6-я тѐрция, изъ кишокъ; обѣ онѣ— *римські*, т. е. изъ кишокъ прозрачныхъ, лучшаго достоинства. Остальныя 6 струнъ называются прѝстунки. Всѣ онѣ бываютъ изъ кишокъ; въ нашей кобзѣ онѣ мѣдныя.

На стр. 346, Н. В. Лисенко заключаетъ свое описаніе такъ: „Строй бандуры слѣдующій: первыя 6 струнъ длинныхъ выстроены по такимъ интерваламъ [см. фиг. 98]: g, c, d, e (баски), *a* (прийма), *d* (терція). Остальныя 6 струнъ расположены по овальному кругу бандуры и звучатъ такъ [см. фиг. 98, прѝстунки]: g, a, h, cis, d, e.—Слѣд. расположены въ строѣ такъ называемаго лидійскаго лада".

9. Къ стр. 217. Примѣчаніе, въ которомъ цитировано сочиненіе Вестфаля, должно быть измѣнено, согласно подлиннику: *R. G. H. Westphal*, Metrik der Griechen.

10. Къ стр. 218, строкѣ 30. Ссылку на Аристотеля (Аристоксена?) я не могъ провѣрить.

11. Къ стр. 223. С. Шафрановъ приводитъ слова французскаго ученаго Леона де-Рони о жителяхъ Кохинхины (Ж. М. Нар. Просв. 1879. Апрѣль, стр. 252), ссылаясь на статью г. Олесницкаго: ритмъ и метръ въ ветхозавѣтной поэзіи.

12. Къ стр. 224.—Въ строкѣ 26 слѣдуетъ читать (пары слоговъ...) вм. пары, слоговъ.

13. Къ стр. 285. Въ примѣчаніи поставлено 2 изданіе сочиненія А. Востокова: „опытъ о русскомъ стихосложеніи", вышедшее въ 1817 г., только потому, что оно было подъ рукою, хотя авторъ пользовался, очевидно, болѣе позднимъ изданіемъ.

14. Къ стр. 290. При новомъ изданіи этого сочиненія слѣдовало бы исключить изъ текста (строки 4—8) все, сказанное о Мелетіѣ Смотрицкомъ. См. сочиненіе А. Востокова: Опытъ о русскомъ стихосложеніи. 2 изданіе. Спб. 1817, стр. 31, примѣчаніе.

И. Сокальскій.

Харьковъ,
23 августа 1888.

Списокъ музыкальныхъ произведеній П. П. Сокальскаго,

сохранившихся въ бумагахъ покойнаго композитора съ обозначеніемъ времени, когда написаны, и мѣста, гдѣ написаны (по надписямъ автора).

*Изъ нихъ, означенныя *, напечатаны.*

годы.

Харьковъ.

1848 Polka.
1849 Etude en forme de polka (op. 3).
1851 Polka (28 aout) op. 12.
1852 Valse (24 iuillet) op. 16.

Екатеринославъ.

1853 Романсъ на слова А. Пушкина: „Воротился ночью мельникъ". (Мартъ).
— Romance sans paroles (исполненъ авторомъ въ іюнѣ въ концертѣ Д. Ланцетти).

Харьковъ.

1854 Романсъ на слова А. Пушкина: „Несносенъ мнѣ Ѳерситъ ученый"
1855 Романсъ на слова А. Пушкина: „На холмахъ Грузіи лежитъ ночная мгла".

Нью-Іоркъ.

1857 Малорусская фантазія: „Вѣютъ вѣтры буйные по степи широкой" (безъ словъ). 23 октября. 4 ноября.
— Опера „Мазепа". Увертюра и 4 дѣйствія. (Надпись автора: окончена въ Одессѣ 13 января 1859 г.)

Одесса.

1858 Polka (25 decembre).
1859 Romances sans paroles.
— „Пиръ Петра Великаго", кантата для оркестра и хора. — Девизъ: „Кто любитъ, тотъ вѣритъ" (Присуждена полу-премія).
— „Не дивись, что я черна", восточная арія, слова А. Фета.
— Mazurka.
— „Я помню, какъ вѣнкомъ изъ бѣлыхъ розъ холодное чело твое вѣнчали". Романсъ (для баритона) на слова Н. Ф. Щербины.
— Impromptu russe. (Nocturne d'Ukraine). Odessa. 5 aout.
— Романсъ на слова Полежаева: „Любовь" („Свершилось Лизетѣ 14 лѣтъ, милѣе на свѣтѣ красавицы нѣтъ"). Сентябрь.
— Романсъ на слова М. Лермонтова: „На свѣтскія цѣпи, на блескъ упоительный бала" (30 октября).
1859 Романсъ на слова Полежаева: „У меня-ль молодца" (25 ноября,—исправленъ въ 1861 г.)
— Valse (15 decembre).
— 2 Valses (18 decembre).
1860 Романсъ: „Ангелъ Хранитель", слова Жадовской, посвящено Л. И. Бѣленицыной (31 января).
— Романсъ на слова Н. Грекова: „Я пью за здоровье твое" (2 февраля).
— Mazurka „Oui ou non" (17 авг.).
— Mazurka (21 августа).
— Mazurka (25 августа).
— Soirées d'Ukraine — 6 fantaisies (29 августа). Сохранился одинъ № 1.
— Valse (2 сентября).
— Лихачъ-мазурка (11 сентября).
— Valse (17 сентября).
— Романсъ на слова Полежаева: „Зачѣмъ задумчивыхъ очей съ меня красавица не сводишь". (18 сентября).
— „Молитва" на слова А. Фета: „Какъ ангелъ неба безмятежный, въ сіяньи тихаго огня" (3 октября).
— Valse (3 октября).
— Mazurka (Odessa).
— Романсъ на стихи Н. Щербины: „Созданье милое, мнѣ грустно за тебя (9 октября).
— * Романсъ изъ Гейне: „Слышу ли пѣсеньки звуки (13 ноября). *Спб. 1862. Бернардъ.*
— „Что ты молодость моя". Пѣсня. Слова Е. Растопчиной.
— Пѣсня Кольцова: „Полюбилъ я красну дѣвицу".
— * „Разлюби меня, покинь меня". *Спб. 1862. Бернардъ.*
— Романсъ на слова А. Фета: „Шумѣла полночная вьюга" (конецъ затерянъ).
— Черкесская пѣсня съ хоромъ. Слова М. Лермонтова: „Много дѣвъ у насъ въ горахъ, ночь и звѣзды въ ихъ очахъ".
— Арія изъ оперы „Марія". Слова А. Пушкина.
— Романсъ изъ оперы „Марія", слова А. Пушкина.

(Передѣлки изъ оперы, которой прежде дано было названіе „Мазепа").

годы.

1860 „O, Rimembranza“! Слова Н. Щербины. Trio для mezzo soprano, тенора и баритона.
— Дуэтъ: „Въ томленьи скорби и разлуки бѣгутъ такъ медленно часы“.
1861 Valse-caprice (20 fevrier).
— Романсъ на слова Н. Кроля: „Что пропѣть тебѣ подруга? Что-то скучно намъ вдвоемъ“ (9 марта).
— Малороссійскій романсъ А. Глѣбова (Основа): „Не такъ мене правда, якъ думка зсушила). (Іюль).
— Романсъ на стихи Н. Огарева: „Я помню робкое желанье, тоску, сжигающую кровь“. (Августъ). Посвящено Марьѣ Егоровнѣ Скортули.
— Valse (Aout) М. Е. Скортули.
— Marie Polka, dediée à Marie Scortouli.
— Фантазія (6 сентября).
— Mazurka.
— Mazurka pour piano et violoncelle.
— Романсъ: „Нѣтъ, еслибъ и могло мятежное страданье“. Слова П. Вейнберга (изъ Альфреда Мюссе).

С.-Петербургъ.

— „На лугахъ“. Отголоски Украйны. Фантазія для оркестра. „Dans les prairies“. Reminiscences de l'Ukraine. Grande fantaisie pour l'orchestre, composée par P. S.— S.-Petersbourg. 21 decembre 1861.
1862 „Тысячелѣтіе Россіи“. Музыкальныя сцены для фортепіано. Программа: Сонъ. Первыя распри. Пришествіе варяговъ. Походы на Константинополь. Отступленіе. Принятіе Христіанства. Звонъ колоколовъ и церковные хоры. Смуты и междоусобія удѣльныхъ князей. Первыя вѣсти о татарахъ. Молитва о спасеніи. Нашествіе татаръ и погромъ Русской земли. Стоны. Единодержавіе и Имперія. Тысячелѣтіе. Гласъ народа.
— Пѣсня Т. Шевченко: „Проторила я тропинку черезъ яръ, черезъ яръ“ (Январь).
— Valse capricieuse (3 mars).
— Романсъ на слова Н. Щербины: „Ты грустна по утру послѣ бала: недовольствомъ волнуется грудь“ (10 апрѣля).
— Пѣсня: „Полюбила молодого козака дивчина“. Слова Т. Шевченко: (14 апрѣля).

годы.

1863 “Майская ночь“. Опера въ 4 дѣйствіяхъ. (Партитура. Оркестровка). Начата, повидимому, 1 апрѣля 1863 г. съ „пѣсни Гали“ въ С.-Петербургѣ. Окончена въ Одессѣ 3 сентября 1876 г.
— Отдѣльно разработаны: „Танцы русалокъ“ изъ оперы „Майская ночь“.

Одесса.

1864 „Слушай“! стихи И. Г. М.— Баллада для хора, съ теноромъ соло и фортепіано.
— * Deux polkas de Salon. № 1: La fiancée. № 2: La Sensitive. *Odessa. Chez S. Weinberg.*
1865 Polka (13 іюня).
— 4 переложенія малорусскихъ пѣсень: 1) пѣсня чабана, 2) та нема гиршъ въ свѣтѣ никому якъ бурлаци молодому, 3) гуртовая, 4) дівоцкая.
1868 Видѣніе: „Явилась сегодня мнѣ царская дочь“. Слова Гейне. Музыка для хора и оркестра. (1 ноября).
— Болгарская пѣсня: „Гдѣ родотъ міе?“
1869 Болгарскій маршъ (Очагъ), съ пѣніемъ на болгарскомъ языкѣ.
1870 Valse (10 aout).
— Двѣ южно-русскихъ пѣсни (переложеніе).
1873 Славянскій Альбомъ. № 1: Маршъ-фантазія на болгарскій мотивъ: „Поуна та луна ясно грѣй“. № 2: Славянскій маршъ: „Дружно, братья славяне“. № 3: Похоронная процессія (на смерть патріота). № 4: „Къ штурму“, маршъ на славянскій мотивъ.
1875 * Славянскій маршъ (1 ноября). *Литогр. Л. Нитче. Одесса 1875.*

Харьковъ.

1876 Баллада: „Въ долинѣ горной и унылой“. Слова Гейне, переводъ Ю. М.—Посвящается дорогой памяти Александра Сергѣевича Даргомыжскаго (29 ноября).
— „Въ степи“, арабская пѣсня (10 декабря). Въ измѣненіи: Фантазія на мотивы арабской пѣсеньки (26 декабря).
— Далматская баркарола (24 декабря).

Одесса.

1877 Баллада изъ Гейне: „Войду ли въ сказочный лѣсъ: волшебно все“. (23 ноября).

годы.

1878 * „Осада Дубно“. Опера въ 4 дѣйствіяхъ съ прологомъ. Либретто и музыка П. Сокальскаго. (Первые переговоры о напечатаніи переложенія для фортепіано съ пѣніемъ относятся къ 1878 г.) Напечатано *полное переложеніе автора для фортепіано съ пѣніемъ въ 1884 г. въ С.-Петербургѣ у В. Бесселя и К⁰*. Цѣна 12 р.

Тирасполь.

1879 „Радостная встрѣча“. Маршъ фантазія (Marche fantaisie) для оркестра. (Есть партитура и для фортепіано). — Это произведеніе передѣлывалось нѣсколько разъ, при чемъ въ 1882 г. поставленъ былъ въ заголовкѣ эпиграфъ: „Иль мало насъ?“, а въ 1883 г. измѣнено названіе („Праздничный маршъ“) и эпиграфъ: „О чемъ шумите вы, народные витіи?“

1880 * Дума Т. Шевченко: „Есть на свѣтѣ доля“. *Литографія Г. Бекеля. Одесса 1881.*

Одесса.

— * Романсъ на слова А. Пушкина: „Когда-бъ не смутное волненье“ *Спб. Бернардъ*.

— * Пѣснь утопленницы. Изъ неоконченной поэмы Подолинскаго, для одного голоса и женскаго хора. *Типо-Литографія б. Ульриха (П. А. Зеленаго). Одесса 1881.* (По недосмотру напечатано: стихи Я. Полонскаго.

1881 *„Священный благовѣстъ“. Молитва. Слова Я. Полонскаго. Концертъ для 4 голоснаго хора (сопрано, альтъ, теноръ и басъ). *Типографія и Литографія Г. Бекеля. Одесса 1881.*

1882 „Встрѣча дорогаго гостя“. Тріумфальный маршъ. На конкурсъ музыкальнаго журнала Нувеллистъ. Девизъ: Телефонъ. Написанъ для двухъ и для 4-хъ рукъ па фортепіано.

1883 „На Украйнѣ“. Музыкальная картина (20 декабря).

1884 * „O, Rimembranza!“ Музыкальная иллюстрація къ стихотворенію Н. Щербины. *(Спб. 1884. В. Бессель и К⁰.)*

— * „На берегахъ Дуная“. Южно-Славянская рапсодія (мотивъ для аллегро взятъ изъ болгарской пѣсни). *(Спб. 1884. В. Бессель и К⁰.*

1885 Славянскій Альбомъ. Собраніе напѣвовъ славянскихъ пѣсень, записанныхъ и положенныхъ на музыку.

— Веснянки (переложеніе для фортепіано).

— Хоръ: „Ой, весна, весна!“ для оркестра и пѣнія.

1886. Музыкальныя картины для фортепіано:

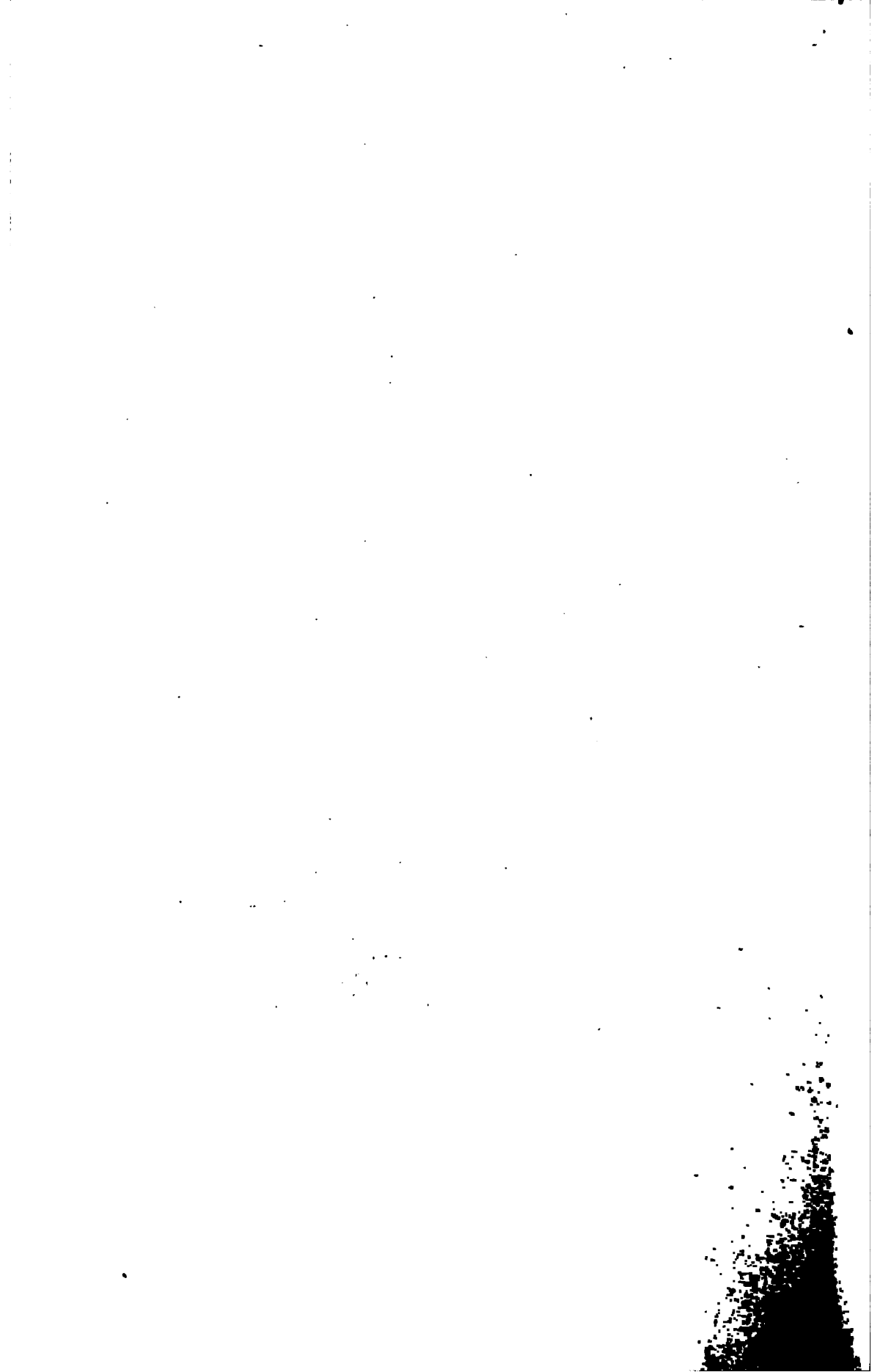
1. Въ степи.—Чумаки.
* 2. Тарантелла *(В. Бессель и К⁰)*.
3. Mazurka A-moll.
4. Valse F-dur.
5. На водахъ Адріатики.
6. Раздумье на берегу Днѣпра.
7. Славянскія вѣянія: „На берегу Дуная“.

— * Послѣ бала (Вальсъ). — *Спб. В. Бессель и К⁰*.

1887. Русская сюита.

Ученыя, литературныя и музыкальныя (теоретическія и критическія) сочиненія П. П. Сокальскаго, съ обозначеніемъ его сотрудничества въ повременныхъ изданіяхъ.

1852. Объ основаніяхъ, входящихъ въ составъ среднихъ жировъ. Диссертація на степень кандидата (не напечатана).
1855. О термохимическихъ изслѣдованіяхъ и значеніи ихъ для теоретической химіи. Разсужденіе, написанное для полученія степени магистра химіи. Харьковъ.
1856. Статьи техническаго содержанія въ журналѣ министерства государственныхъ имуществъ.
1857. Наблюденія уѣзднаго старожила надъ коньками своихъ сосѣдей. Разсказъ. (Отечественныя записки. 1857. Январь).
— Письмо изъ Америки къ редактору „Отечественныхъ записокъ“ (От. 3. 1857. Декабрь).
1858. Корреспонденція изъ Америки въ С.-Пб. Вѣдом., № 198.
1859. Общественная благотворительность въ Америкѣ („Южный Сборникъ“, подъ редакціею Н. Максимова. Одесса, № 7).
1859—61. Сотрудничество въ изданіи „Одесскаго Вѣстника“, подъ редакціею Н. П. Сокальскаго.
1862. **О музыкѣ въ Россіи** (журналъ „Время“. 1862. Мартъ).
— Замѣтки по поводу общественной нравственности (журналъ „Время“. 1862. Октябрь).
1869—71. Редакторъ въ теченіи 3-хъ лѣтъ „Записокъ Императорскаго Общества сельскаго хозяйства Южной Россіи“.
1870. Проэктъ уѣзднаго сельскаго банка. Одесса.
1871. Статистическій и торговый очеркъ главнѣйшихъ рынковъ для сбыта виноградnаго вина въ Европѣ. Одесса.
— **Исторія церковнаго пѣнія въ Россіи.** Одесса.
1871—76. Редакторъ „Одесскаго Вѣстника“.
1874. Тропинки жизни. Очерки Ингулова (псевд.) 2 вып. Одесса.
1878. Поземельный кредитъ на югѣ Россіи. Одесса.
1880. „Что дѣлать молодой Россіи?“ Одесса.
1884. **Музыкальная рецензія:** „По поводу постановки въ Одессѣ „Різдвяної нічі“, оперы въ 4 дѣйствіяхъ, либретто г. Старицкаго, музыка г. Лисенко.—(Одесскій листокъ“ 1884. №№ 257 и 258.
— **Музыкальная рецензія** по поводу постановки въ Одессѣ оперы Бизе: „Карменъ“.
1885. Поэзія труда и борьбы (по поводу 4-го полнаго изданія сочиненій Г. П. Данилевскаго). Русская мысль 1885, №№ 11 и 12.
1886. **Музыкальныя обозрѣнія** въ Новороссійскомъ телеграфѣ.
Посмертныя сочиненія:
1887. **О механизмѣ музыкальныхъ впечатлѣній (матеріалъ для музыкальной психологіи).** Помѣщено въ сборникѣ: „Изъ міра искусства и науки“, подъ редакціею А. А. Матвѣева. Выпускъ 1 и 2. Одесса 1887.
1888. **Русская народная музыка въ ея строеніи мелодическомъ и ритмическомъ и отличія ея отъ основъ современной гармонической музыки.**—Одесса 1886. Харьковъ. Типографія Адольфа Дарре, Рыбная улица, № 28. Цѣна **три рубля.**



3 2044 014 104 17

This book should be returned to the Library on or before the last date stamped below.

A fine of five cents a day is incurred by retaining it beyond the specified time.

Please return promptly.

JAN 13 1915

NOV 23 '65 H

CANCELLED

APR 25 1981

CANCELLED

CoLibri

Made in Italy